Charlie Chaplin

Louis Delluc





Charlie Chaplin

DU MÊME AUTEUR

Monsieur de Berlin, roman . . . . Fasquelle.

La Guerre est morte, roman . . . . L'Édition.

Chez de Max . . . . L'Édition.

La Princesse qui ne sourit plus, ballet parlé . . . . L'Édition.

Le Train sans yeux, roman . . . . G. Crès.

Cinéma et Cie . . . . B. Grasset.

La Danse du Scalp, roman . . . . B. Grasset.

Photogénie. . . . . De Brunoff.

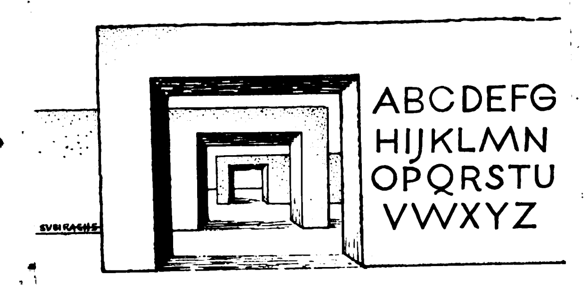
La Jungle du Cinéma, contes . . . . . . La Sirène.

et le remarquable ouvrage

LOUIS DELLUC

Charlie Chaplin

Maurice de BRUNOFF
ÉDITEUR
32, Rue Louis-le-Grand
PARIS


ABCDEFG
HIJKLMN
OPQRSTU
VWXYZ
SUBIRACHS

CHARLIE CHAPLIN

I

Pour un créateur cinégraphique, le masque de Charlie Chaplin a la même importance que le masque traditionnel de Beethoven pour un musicien ou musicographe. J'espère que cette déclaration éliminera automatiquement les lecteurs inutiles et que nous resterons entre gens capables de se comprendre.

Nous voilà tranquilles.

Continuons.

II

On a beaucoup parlé du masque de Charlie Chaplin.

On s'est plu à l'apparenter aux meilleurs visages des stylistes japonais et d'aucuns se plaisent à évoquer pour lui telles expressions somptueusement savantes de Vélasquez, telles figures dépouillées et hardies d'Albert Dürer, ou telles précises esquisses des primitifs flamands. Ce n'est jamais absurde, de par l'intention tout au moins, et c'est toujours juste sur le fond, car ce qui nous frappe dans les plus récentes présentations de ce masque c'est son aspect nettement pictural. O peinture animée, te voilà près de ta réalisation. Il y a déjà un portrait dans ton musée.

Le masque de Charlie Chaplin, mime anglo-américain, est d'une étrange latinité. Je n'y vois pas

cette sécheresse profonde, cette âpre retenue, ce désordre composé qu'on a chez les anciens maîtres du Nord et de l'Est. La mélancolie amoureuse qui domine sur l'écran de ce visage délicat s'exprime et s'achève par des moyens d'Ile-de-France. Si Chaplin est l'œuvre d'un peintre de jadis, c'est sans doute d'un de ces portraitistes du seizième dont les cadres menus illuminent les petits salons du Louvre. Henri III, François Ier, quoi encore ? De Jean de Paris à Clouet se sont multipliées les faces rasées et subtiles, ironiques, sentimentalement sensuelles, aiguës et nonchalantes attentes où la mesure spirituelle ronge le muscle, allège la trahison nerveuse, s'en tient à la vie impondérable des yeux.

Charlie est-il né en cour de France ? Retrouve-t-il, par delà quatre ou cinq siècles, une maîtrise de goût latin ? Ou porte-t-il simplement en lui l'affinement atavique des ascendances qu'on lui prête? Il a été dit que ce petit Anglais de Los Angeles avait failli naître à Paris d'un père anglo-saxon et d'une mère espagnole. La raison importe peu. Le fait est que, par à travers sa mathématique de pantomime londonienne, il nous rend parfois la grâce quasi fé-

trospective et classique de nos premiers peintres.

Mais à quoi sert de chercher un auteur à ce portrait ? Charlie n'est pas « l'homme qui a perdu son peintre ». Il est son peintre propre. Il est l'œuvre et l'auteur à la fois. Il a fait cette chose qui n'est possible qu'au cinéma — le dandysme m'excuse ! — c'est-à-dire : peindre, modeler, sculpter à même sa propre chair et son visage, une transposition d'art. Charlie est peintre comme Villon fut poète. Il est *lui* sous la forme qui lui est le plus commode : la photogénie. C'est pourquoi, au point de vue de l'image animée, cet homme est le premier créateur complet, et, en attendant mieux, le seul.

III

Le cas de Charlie Chaplin évoque celui de Molière, mais Molière devint très ennuyeux dans ses dernières productions royales et l'on a l'impression que Charlie Chaplin, évoluant d'une façon vertigineuse, ne sera jamais ennuyeux.

Tout au plus, doit-on s'attendre à ce qu'il fasse quelque chose de tragique.

***

La chorégraphie contemporaine a suscité des talents comme Loïe Fuller, Isadora Duncan, Tortola Valencia, Anna Pavlova, Léonide Massine. L'art décoratif leur doit beaucoup. Un nom domine tout : Nijinsky. Celui-là fut pleinement créateur. Il inventait. Une pureté que je me permettrais de qua-

lifier de satanique, si j'étais poète, illuminait son imagination plastique. Il est passé comme une ondée rafraîchissante.

Charlie Chaplin est inventeur en son art comme Nijinsky dans le sien. Seulement, l'expression plastique est vieille comme le monde. Par à travers les siècles, plusieurs individus en ont fixé les recherches. Nijinsky, représentatif de notre époque, n'est donc qu'une époque de la danse dans l'histoire de la danse.

Chaplin est le premier de la première époque de son art et il est un peu responsable de ce que le joujou est devenu un art. Le cinéma porte dans son prologue de beaux noms d'interprètes : Hart, Fairbanks, Hayakawa, Marie Doro, Maë Marsh, Lilian Gish, Sjoström, cinq ou six encore. Un seul est plus qu'interprète. Chaplin est l'interprète de soi-même. Il résume, non ce qu'on fait, comme Nijinsky, mais ce qu'on va faire.

Je pense à Nijinsky quand je pense à Chaplin. Nijinsky ramène à son cerveau dix mille passions. Il s'emplit de réflexion et d'amour. Il est tellement central de tous les essais de son art que le voici tout

seul. Il crée — follement. Il s'épuise de trop de richesse créatrice. Il mourra. On dit qu'il est fou. Adieu !

Je pense à Chaplin, maintenant.

***

J'admire la tristesse profonde de Chaplin.

Si cet homme ne périt pas dans une maison de santé, il aura de la chance. Un créateur aussi sombre s'apaiserait en poèmes, en romans, en musique. Lui fait du mouvement avec sa tristesse. Le spectateur qui rit y trouve un équilibre merveilleux. Pour l'interprète, il y a de quoi devenir fou.

Vous connaissez son violoniste ? Il mène à plaindre les tziganes. Il réhabilite les poètes. Il est discret et désespérant. Qu'il est triste !

Et le voilà cambrioleur ! Et le voilà en voyage ! Et le voilà chez l'usurier ! Qu'il est triste, qu'il est triste !

Et puis c'est « une vie de chien », douloureuse parodie.

Il dévore d'un estomac dépenaillé la saveur du dancing, des orchestres et de la chanteuse de beu-

glant. Il a faim de tout son être. Il ne saura plus jamais manger. Il dit : « Trop tard! » comme M. Sully-Prudhomme entrant à l'Académie française. Mais la douleur de Chaplin fait rire et non pleurer comme celle de ce M. Prudhomme, car c'est un homme, lui, et il a une douleur d'homme. Qu'il est triste ! Rions.

On a dit d'abord de *Shoulder Arms* (*Charlot soldat*) que c'était de mauvais goût. Et puis on s'est très amusé. Ah ! ce n'est pas amusant ! La guerre vue par Chaplin... Une heure de rire, si vous voulez. Disons : une heure de coups de fouet. On lisait avec plaisir à Paris pendant la guerre une feuille joyeuse (*sic*) qui s'appelait *le Canard enchaîné* et qui était vraiment d'une drôlerie échevelée, car sentir des gens d'esprit se mordre les mains faute de mordre quelqu'un d'autre, est-il rien de plus drôle ? Les chiens malheureux aboient à la lune. Le film de guerre de Chaplin aboie terriblement à la lune. Rions. Rions.

IV

La vie de Charlie Chaplin est un film gai. Autrefois on appelait les films-farces des « courses-poursuites ». Il fallait que ces productions fussent très courtes, mais plus bourrées de faits et d'actes que le plus riche feuilleton romanesque.

La vie de Chaplin est courte et abondante comme trente-six mélodrames bien construits. Elle comporte beaucoup d'amertume.

Dans la banlieue de Londres, naquit, au printemps 1889, Charles Spencer Chaplin, fils d'un chanteur et d'une danseuse. Le père mourut. La mère dansait. Il y eut de la maladie, de la misère et des jours de faim dans cette paradoxale famille semblable à beaucoup de familles de Whitechapel, de Lime-house — et de Charles Dickens en particulier.

La danseuse avait, dit-on, un beau talent de mime. C'est pourquoi elle était obligée de gagner sa vie comme couturière en chambre, et c'est pourquoi elle enseignait à Charlie et à son aîné Sydney, l'art nourricier de la couture à l'âge de six ou sept ans. Il est probable qu'elle leur enseigna aussi, par ses confidences, ou par son exemple, ce qu'elle savait de la science du silence.

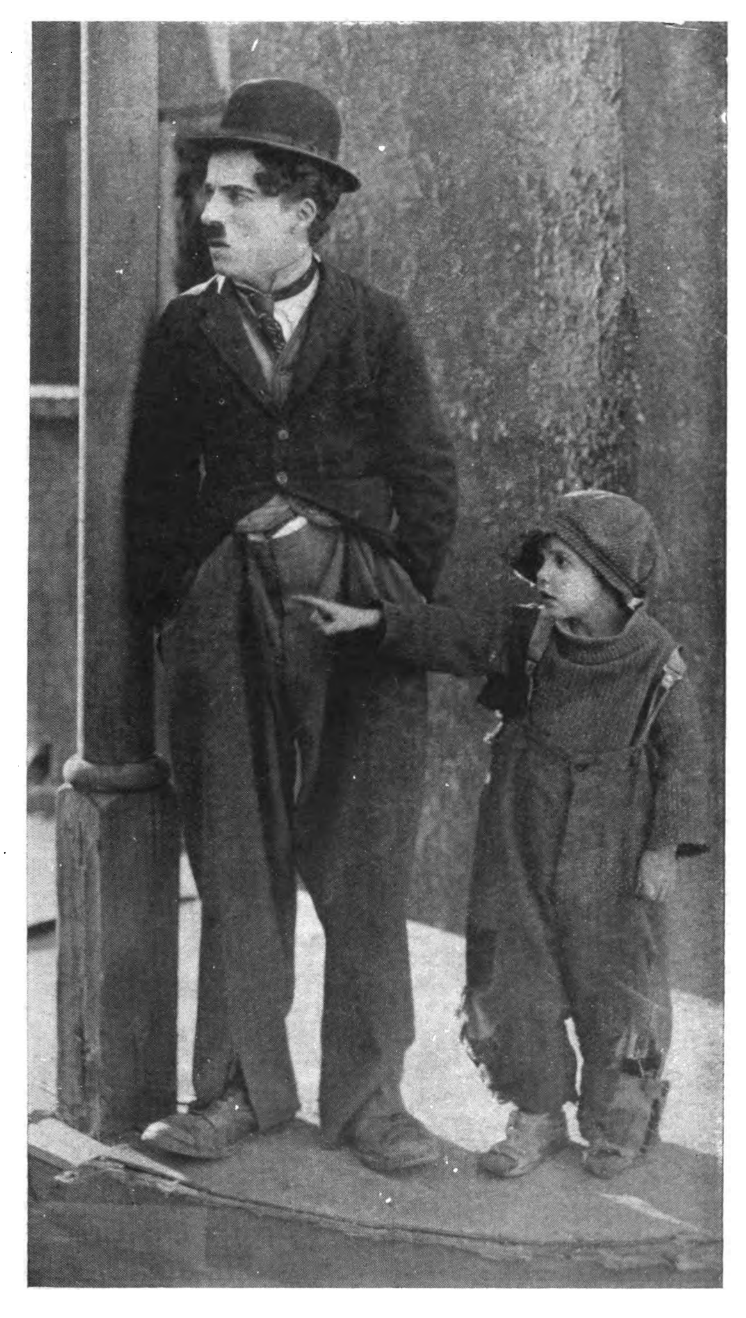
Les gosses tâtèrent bientôt de la scène. Charlie n'avait pas dix ans qu'il s'essayait au music-hall comme « boy ». Un de ses meilleurs films, *Sunnyside*, le montre dansant et voltant avec une grâce exquise de — disons-le — « excentric girl ». Ses débuts dans la troupe des *Lancashire Lads* consistaient en gigues naïves armées de sabots. On a la chance avec soi ou on ne l'a pas. Et que pensez-vous du début pénible d'un boy de huit ans qui doit compliquer d'une paire de sabots son labeur difficile ? Mais les plus petits commencent par le sport aux collèges d'Eton, Oxford, Cambridge et ailleurs.

Charlie connut un jour les rôles de grande envergure. On lui confia, par un de ces hasards qui servent à établir la réputation de flair d'un directeur

de théâtre, le personnage de Billy, le groom de Sherlock Holmes, — vous savez, le gamin mystérieux et fûté qui comprend si bien les talents de son maître et qui l'aime avec une sentimentalité critique du meilleur goût.

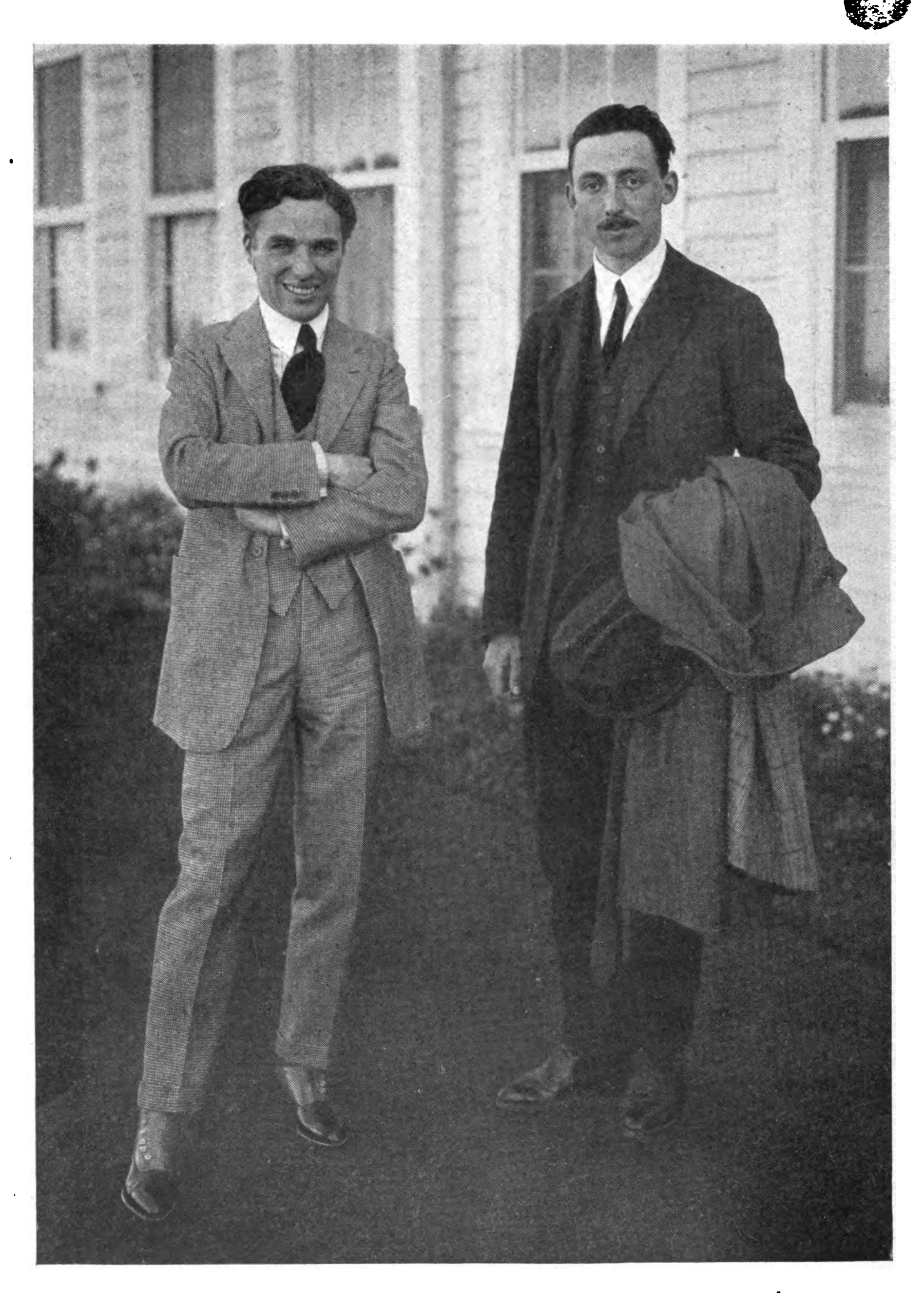
Le meilleur de son métier — et de soi-même — Charlie l'apprit, toujours à Londres, dans la fameuse et quasi classique troupe de pantomime de Karno. Toutes les traditions de la comédie humoristique sont conservées chez Karno. Acrobatie, parodie, rire funèbre, mélancolie désopilante, sketches, danses, jongleries, tout cela uni et fondu sur un thème sobre, c'est la source de ce comique anglais, actuellement sans rival. Le répertoire en est aussi limité que ceux de la tragédie. Les poètes dramatiques brodent sur Agamemnon, sur Electre, sur Phèdre et leurs cousins depuis trois mille ans. La pantomime anglaise — et la troupe Karno surtout — brodait et brode perpétuellement sur des thèmes d'imagerie, comme *le Voleur d'une bicyclette*, *le Joueur de billard*, *la Rentrée de l'Ivrogne*, *la Leçon de boxe*, *l'Envers du Music-Hall*, *l'Envers d'un drame romantique*, sans oublier *le Gentleman éméché qui*

escalade les réverbères, le Pianiste, le Chanteur qui prépare sa chanson et qui ne chante jamais, le Prestidigitateur maladroit, etc, etc... Ces contes-farces ne sont pas drôles, comme on le croit ingénument, rien que par le flegme des interprètes, ou par les gifles, les coups de pied au derrière et les tartes à la crème. Il y a sur toute la terre des clowns qui en font autant. (Voir les cirques espagnols et italiens.) La farce anglaise a d'abord un rythme incroyable et surtout elle s'impose par la synthèse. Tout est dosé, ramassé, concentré. Tout frappe avec une sûreté de poing derrière lequel il y a un boxeur de grand style. Tout éclate comme un coup de canon inattendu. Vous avez parfois une impression de désordre ? Vous avez la même impression devant une multiplication où sont beaucoup de chiffres. Aucune des bavures du guignol lyonnais. Pas de ce « tapons-nous-sur-le-ventre » qui est l'atmosphère du café-concert français. Rien de la ligne nette et tendre des arabesques latines ou des fioritures dont la pantomime méditerranéenne ne se débarrassa pas avec Debureau, Rouffe, Thalès, Séverin. La comédie mimée des Anglais est une rude synthèse. On ne lui résiste pas.



CHARLIE CHAPLIN et JACKIE COOGAN dans *THE KID.*

Deux hommes? Deux enfants?
Dickens ou Kipling?
Chaplin.
Ça, c'est du cinéma.



CHARLIE CHAPLIN REÇOIT LA VISITE DU VICOMTE DE FÉNELON.

Et voilà, prouvée par l'image, la vérité bien connue que les Anglais (Charlie est Anglais) sont froids et les Français (Fénelon est Français) sont gais.

Une personnalité aussi marquée que celle de Chaplin — et compliquée d'atavismes français et espagnol — ne pouvait rencontrer meilleur terrain d'apprentissage. Il avait dix-sept ans quand il entra chez Karno. Il accepta des rôles modestes. Il travailla durement. Il suivit la troupe en Amérique, revint à Londres avec elle, l'accompagna de nouveau à New-York, regagna l'Angleterre, et pendant quatre ou cinq ans mania ce répertoire précis et suggestif. Il devait s'en souvenir plus tard au cinéma. Par exemple, le film : *Charlot au music-hall* rappelle absolument la pantomime : *Une Soirée dans un music-hall anglais* où il avait eu du succès. Et son fameux monologue cinégraphique *Charlot rentre tard* (*One A. M.*) est la réplique d'une comédie mimée sur le même thème où Fred Karno tenait, je crois, le personnage du gentleman pochard, et où les meubles, tapis, accessoires, étaient « interprétés » par des acteurs : ainsi la peau d'ours, dont l'importance bouffe est si grande, était « interprétée », deux ans avant Chaplin, par Max Dearly qui entraînait chez Karno ses qualités de fantaisiste.

Grâce à Chaplin, la comédie anglaise conquit le cinéma américain. Les films bouffes américains consistaient — il y en a encore beaucoup de ce genre — en coups et trépidations d'une grossièreté extrême, mais déclanchaient le rire cependant.

Quand la Keystone C° engagea le jeune mime anglais, il y a sept ou huit ans au plus, son début consterna la direction. Il n'avait pu se plier exactement aux mœurs scéniques de la maison. Déjà attaché à l'expression, il avait appris chez Fred Karno que la plus joyeuse épilepsie du corps est vaine sans les mouvements — ou les défauts de mouvements — du masque.

La défroque qu'il s'était composée parut banale. Ses camarades recherchaient soigneusement des excentricités de costume, de perruque, de maquillage. Chaplin s'en tint à une tenue déjà vue, un peu simplifiée, stylisée en somme et *exprima*. Après lui avoir proposé de lui résilier son contrat, les directeurs de la Keystone C° comprirent que Chaplin n'était pas une marionnette ordinaire, mais un comédien, un interprète, un artiste. Ils le comprirent si bien qu'ils s'évertuèrent à transformer en « artistes »

les pitres agités de leur compagnie et à parer ces partenaires de Chaplin d'une grâce parodique toute semblable.

De là cette évolution heureuse du film comique américain. La Keystone y gagna une fortune. Les camarades de Chaplin y gagnèrent la conscience de leur personnalité : nous les avons retrouvés depuis lors sous un jour nouveau. Ruscoë Arbuckle (Fatty) est devenu le prestigieux meneur de jeu de bandes irrésistiblement alambiquées ; Mabel, ex-petite poule insignifiante, est la Mabel Normand de *Mickey* et de *Joan of Plattsburg* ; Mack Swain (Ambroise) a élargi sa gaieté trop directe dans les films récents de Chaplin.

Quant au metteur en scène qui avait reçu Charlie aux studios de Los Angeles, c'est Mack Sennett. Facile à contenter jadis comme le premier régisseur venu, c'est aujourd'hui un vrai compositeur de films. *Mickey* a établi son talent et aussi les folles comédies à baigneuses dont le rythme nous fait songer à Offenbach et quelquefois à Stravinsky. De plus, il a, consciemment ou non, donné des indications remarquables pour ce chapitre de la

photogénie qui sera considérable un jour : le nu au cinéma.

***

En 1915, les petits films insensés de la Keystone étaient célèbres de par Charlie Chaplin. Cette production se répandit sur toute la terre. Elle entra même en France, bien que certains pensaient : *Ce n'est pas drôle. Parlez-moi de Rigadin !...* Quelques mois avaient fait de Chaplin, sous le pseudonyme de Charlie, Carlitto ou Charlot, ce qu'il est encore : l'homme le plus célèbre du monde. Jusqu'à nouvel ordre, il éclipse en renommée Jeanne d'Arc, Louis XIV et Clemenceau. Je ne vois que Jésus et Napoléon qui puissent rivaliser en notoriété. Sans doute cette gloire est-elle provisoire. N'est-il pas étrange qu'elle se soit créée si vite et si fort ?

Les propositions dorées abondent. Chaplin traite avec la Essanay C° et débute dans ses studios de *Chicago* avec *Charlot apprenti* (*Charlie at work*) aux appointements de 6 250 par semaine. De là il retourne, toujours pour Essanay C°, à San Francisco, où il tourne *Charlot fait la noce* (*Charlie's night out*),

Charlot boxeur (*Champion Charlie*), *Charlot cambrioleur* (*Police*), etc. Tout le monde a vu cette délicieuse série d'Essanay où Chaplin a pu donner des notes aussi diverses que *Charlot vagabond* (*Charlie the tramp*) ou *Mam'zelle Charlot* (*Charlie the perfect lady*), et surtout *Charlot marin* (*Shangaïed*), *Charlot veut se marier* (*Charlie's elopement*), *Charlot au music-hall* (*Charlie at the show*).

Il y adopte une partenaire supérieurement photogénique : Edna Purviance, qui fut depuis sa partenaire dans tous les films. La jolie blonde, d'abord une camarade, fut ensuite la plus intéressante expérience de Chaplin qui façonna ce masque, lui donna de la force et du style et n'en rompit jamais le charme naturel.

On voit aussi auprès d'eux Ben Turpin, l'agité, bon acrobate qui se transforme en bon comédien.

***

Entre temps, Chaplin essayait de réaliser un film dramatique. C'est tout naturel. Il y a en lui cette sorte de grâce française, méridionale même, qui l'approche du drame sentimental. Il est cousin de d'Artagnan.

Sa tragédie cinégraphique ne semble pas avoir cependant de parenté avec Alexandre Dumas père. Mais nous ne la verrons sans doute jamais, car après plusieurs semaines de travail il dut s'interrompre, forcé, par contrat avec Essanay, d'achever sa série comique.

Cela vaut mieux ainsi. Il n'était pas mûr pour s'abandonner aux larmes. Dans les films qu'il composa ensuite, il mêle à la farce de brèves minutes d'émotion qui valent tout un drame. Dans sa *Carmen*, il termine la parodie par une expression angoissante et désespérée que nous n'avons malheureusement jamais vue aux interprètes de Don José.

***

Quand l'engagement de l'Essanay prit fin, Chaplin, en plein triomphe, s'amusa quelques semaines à se laisser fêter, écouta les éloges intéressés, et brusquement signa avec la Mutual Film Corporation le contrat sensationnel qui lui valut la réputation d'un homme gagnant un million par an.

A vrai dire, le contrat n'envisageait qu'un an et dépassait à peine le demi-million, moyennant quoi

Chaplin devait fournir douze films. Si-peu qu'on soit informé des nécessités du cinéma et des goûts minutieux de Chaplin, on conviendra que la livraison de douze bons films en douze mois est un paradoxe. Chaplin y parvint presque et ne se consacra guère plus d'un an à la réalisation de cette suite éblouissante — satirique, attendrie, cinglante, ardente — où l'on doit tout citer et retenir et admirer.

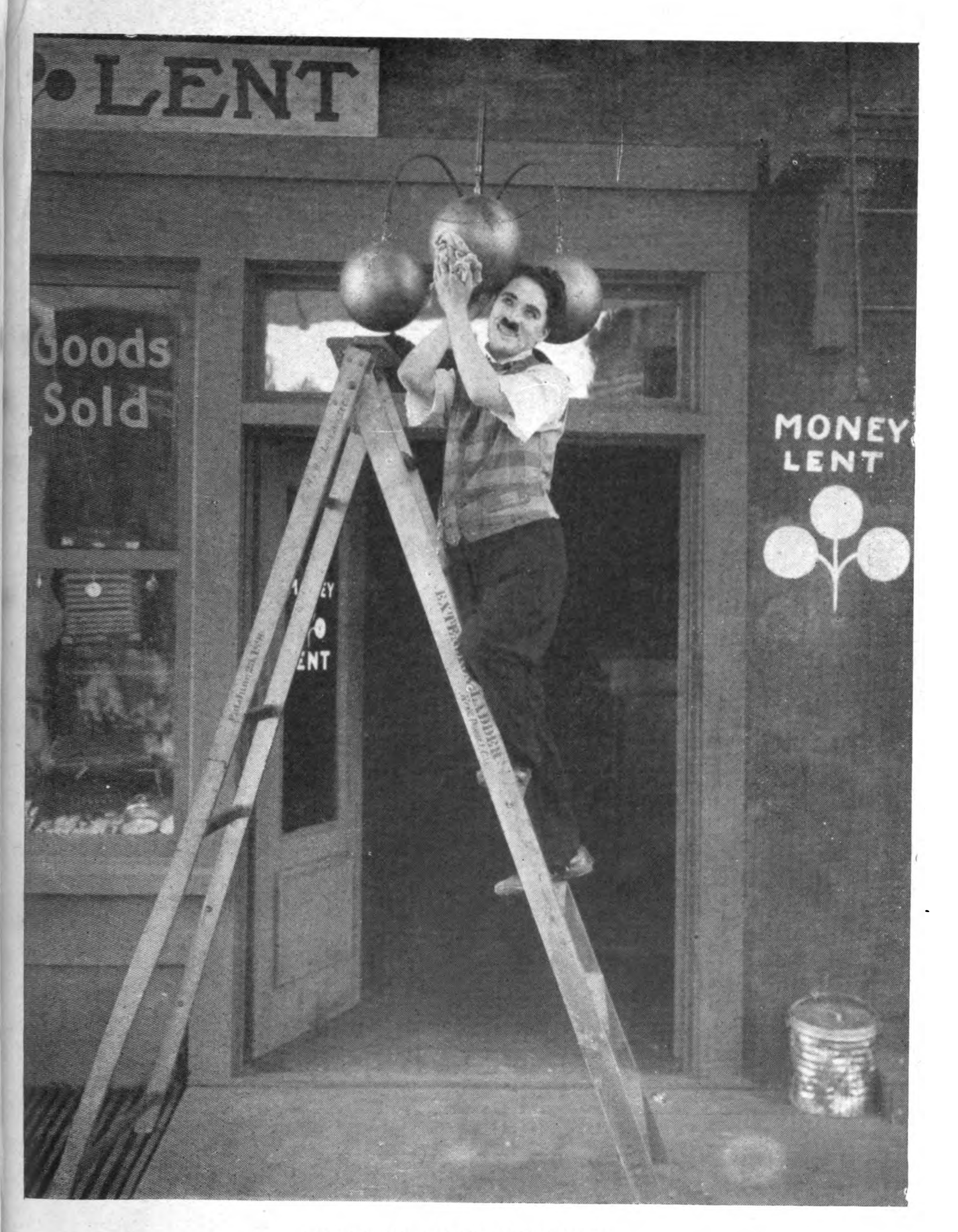
Charlot chef de rayon (*The Floorwalker*), *Charlot pompier* (*The Fireman*), *Charlot musicien* (*The Vagabond*), *Charlot rentre tard* (*One A. M.*), *Charlot chez l'usurier* (*The Pawn Shop*), *Charlot fait du ciné* (*Behind the screen*), *Charlot patine* (*The Rink*), *Charlot ne s'en fait pas* (*Easy Street*), *Charlot fait une cure* (*The Cure*), *Charlot voyage* (*The Immigrant*), *Charlot s'évade* (*The Adventurer*), tel est le tableau. La différence qu'il y a entre le titre anglais et la traduction française peut surprendre. Il semble que le préposé n'ait jamais connu l'anglais, — ni le cinéma. Mais comme, en France, on donne un titre nouveau à ces œuvres, le hasard n'est pas incapable d'obtenir un jour la traduction vraie.

En même temps que ces films marquent un épa-

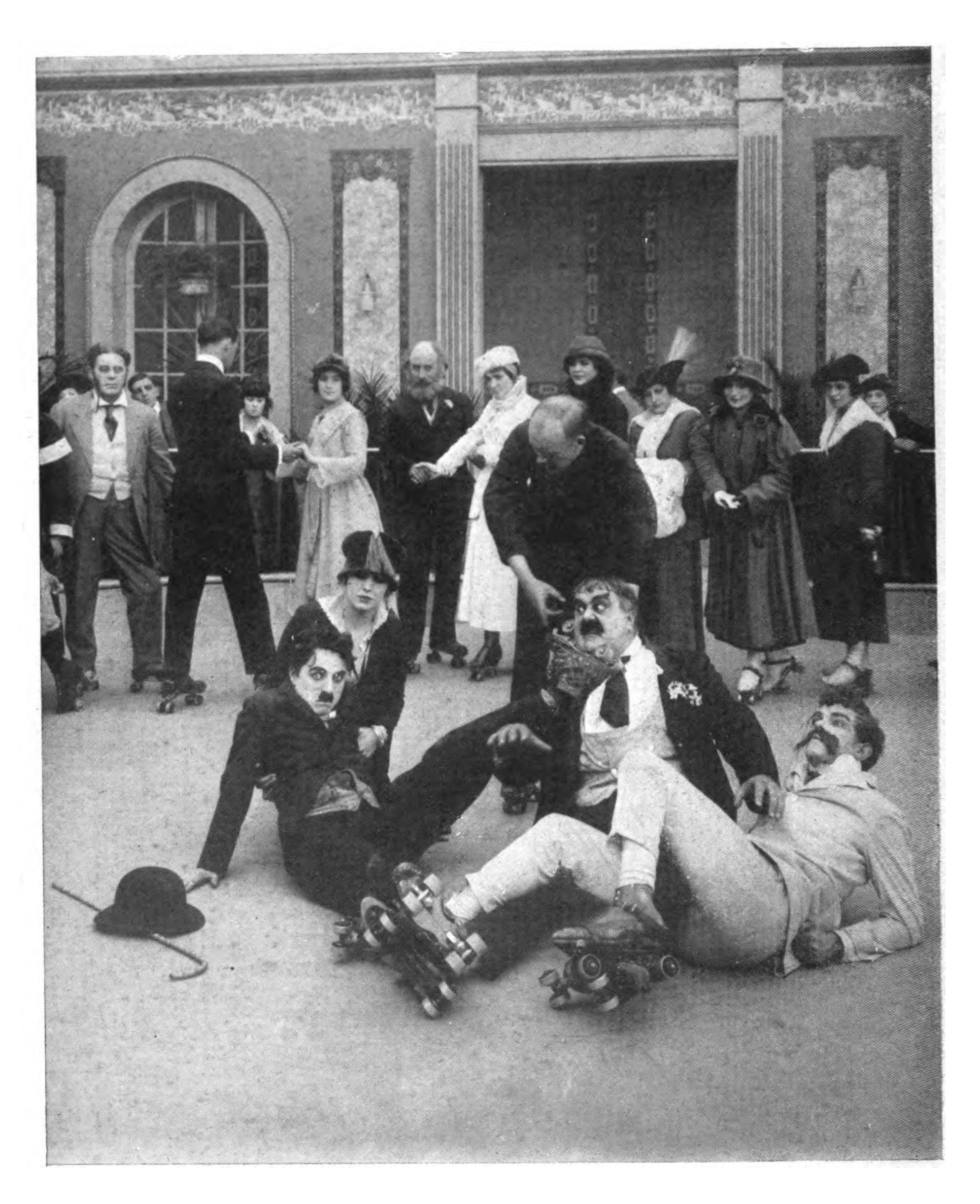
nouissement du talent de Chaplin et un progrès technique de la mise en scène, ils obtiennent ce que Chaplin, *mime anglais*, a si obstinément demandé : la suppression des tartes à la crème abusives, des coups pour les coups, des chutes inutiles au rythme bouffe du récit. Enfin les personnages sont des types non seulement pour tel ou tel film, mais forment un ensemble spécial, avec des caractères, comme la comédie italienne du XVIIe et comme la pantomime britannique du XIXe. Il est probable que si, au contraire du théâtre, le cinéma ne reniait pas chaque jour ce qu'il a fait la veille, il se serait constitué un répertoire de types bouffes et de parodies visuelles tout à fait curieux. Mais ces essais suivent le tourbillon dévorateur de Chaplin — qui ne serait pas Chaplin s'il était capable de piétiner au même endroit.

***

La fortune de Chaplin grandit après la série Mutual. En 1918, il signe avec la First National Exhibitors Association pour une série de huit films au taux global de un million de dollars.



CHARLOT CHEZ L'USURIER.



CHARLOT PATINE.

Chaplin profite de ces conditions confortables, qui lui assurent l'indépendance morale et matérielle, et il se livre tout entier, plus libre d'invention, plus sévère pour soi en même temps, plus *lui* enfin.

Une Vie de chien (*A dog's life*), *Charlot soldat* (*Shoulder Arms*), *Une Idylle aux Champs* (*Sunny-side*) et *A day's pleasure* ont déjà prouvé partout (même à Paris avec deux ans de retard) l'éclat de ce talent puissant et tourmenté.

Une autre production, *The Kid*, exécutée en marge de la combinaison First National, témoignera de plus d'ampleur encore. *The Kid*, c'est le gosse. [illegible] je ne sais pourquoi j'associe parfois ce titre à *Kim*. Le nervosissime Charlie est-il si loin des jeunes Hindous britannisés dont parle Kipling, père de *Kim* le délicat ?

***

L'histoire de ce petit homme brun, souriant, frisé, est simple comme ses braves yeux clairs.

Beaucoup d'actions venues, semble-t-il, d'un seul jet, mais un souci moral ininterrompu les enveloppe. Cela nous regarde à peine.

L'interviewer ne vous en dirait pas beaucoup plus. Chaplin, ajouterait-il, est un milliardaire sauvage et paisible. Il habite une gentille villa californienne; il écrit du matin au soir quand il ne tourne pas. Il tourne du matin au soir quand il n'écrit pas. C'est un petit bonhomme bien sage dont la tête bout.

Avec ses amis, il est gai. Gai comme un acteur. Douglas Fairbanks et Mary Pickford sont ses meilleurs copains. Il lit toute espèce de livres. Il joue du violon. Il triture le piano. Il pratique le dictaphone. Le moulin à pellicules est tout de même son meilleur instrument. Et sa meilleure passion.

Il a d'autres passions. Celle des enfants, par exemple. On voit peu de mômes dans ses films. Il les étudie beaucoup cependant. Peut-être les aime-t-il trop pour les disséquer sous forme de photographies. Les enfants l'adorent. Je ne parle pas seulement du public de toute la terre. Je parle des galopins de Hollywood et de Los Angeles avec qui il a fait de bonnes parties.

Les passions de Charlie ne lui valent que mé-

comptes, comme à tout vrai poète. Charlie, le comique désespéré, a eu un baby — qui est mort au bout de peu de mois. Charlie a beaucoup pleuré. Cela ne nous regarde pas.

Charlie a aimé Mildred Harris, la jolie têtue. Il l'a épousée. Du jour au lendemain, la petite Mildred Harris est devenue Mildred Harris Chaplin, — une *star*. C'est toujours ça de gagné. Les voilà divorcés maintenant ! La bien-aimée a dit que le chéri la privait de pain, se saoulait et tapait dur. Charlie n'a rien dit. Il a un peu maigri. Le voilà de nouveau tout seul. Il ne serait pas *lui* s'il n'était pas seul. *Poor man !*

V

CHARLOT ET LES SAUCISSES.

Le petit homme, à la démarche de jeune canard en folie, circule dans l'existence et se mêle (dans la mesure où ses grands pieds le lui permettent) aux mœurs de son temps. Dans l'imagerie d'une mimique anglo-saxonne, est-il meilleurs accessoires que le bar et le sport ? Voilà donc Charlie buvant, voilà donc Charlie à la course d'automobiles. Mais il a une âme, ce petit, il a des trésors de sentimentalité qu'on ne voit qu'aux marionnettes. C'est pourquoi du bar à l'auto-circuit, il trouvera Mabel. Mabel-girl. Idéal des cœurs ingénus destinés à souffrir. Chester Conklin, dit Joseph, représente la réalité. Idéal et réalité, c'est tout Charlie. Quel gosse ! C'est un homme, enfin.

CHARLOT ET LE PARAPLUIE.

Je me souviens que l'apparition de cette farce eût à scandaliser. « Pouah ! disait-on. Que de vulgarité ! » Voire. Le pays de Molière préfère, certes, *le Misanthrope* au *Médecin volant*, et le diable m'emporte si je sais qui a raison. On n'admet cependant pas que les premières pièces de Molière soient scatologiques. On oublie toutes ses gaillardes crudités de rots, de pets et clystèrerie inspirée. Je dois dire que l'interprétation de la Comédie-Française ôte toute verdeur à ces vieux sketches. Ah ! ils ne sentent plus mauvais du tout, sinon, çà et là, un doux relent de moisi. Chaplin n'en est pas là. Il patauge à pleines godasses dans de rudes plaisanteries. Pantin, pantin, tu as de l'esprit. Cet Anglais de music-hall est un type de Mark Twain. Les Français qui aiment le *twainiste* Alphonse Allais ont compris.

LE MAILLET DE CHARLOT.

Celui-là, c'est un Daumier. Le mime-clown, avec son arme de tonnelier, semble un représentant humoristique (ou tragique, ma foi) de la guerre civile. Mais le portrait s'anime et nous entrons dans le lyrisme, ou peu s'en faut, quand Charlie répète les petits coups secs du maillet monumental sur les crânes fragiles et sur les fronts d'athlètes. *Toc !* et c'en est fait d'un homme. *Un baiser vainc le mâle*, disent les littérateurs. Essayez plutôt du maillet. *Toc !* et voilà. Cette grave pitrerie schématise l'instinct préhistorique dont les jours d'aujourd'hui ne nous ont pas guéris. Rappelez-vous ce goût de brutalité que l'on a parfois, trop fugitivement, mais avec une âpre netteté. Devant l'insupportable interlocuteur qui t'immobilise au coin de la rue — et de la vie — n'as-tu pas rêvé, spectateur, du coup de maillet délicat et bref qui l'effondrerait automatiquement ?

CHARLOT TRAVAILLE (*Charlie at work*).

Est-ce un film ? Non. C'est un piano. Certes, il est doux de voir Charlie, mignon comme un âne pauvre, tirer une carriole au flanc d'une colline ardue. Mais comme on pourrait s'attendrir, non, préférons l'épisode vertigineux — attrape, Luna Park ! — où il déménage le piano et où le piano déménage froidement Charlie sur une pente raide qui aboutit — c'est trop juste, — à une mare profonde.

CHARLOT FAIT LA NOCE (*Charlie's night out*).

Alcool !

Alcools !

Super-alcools !

Surtout : ne pas abandonner sa canne et son chapeau.

Pour le reste, il se débrouillera : prendre pour soi

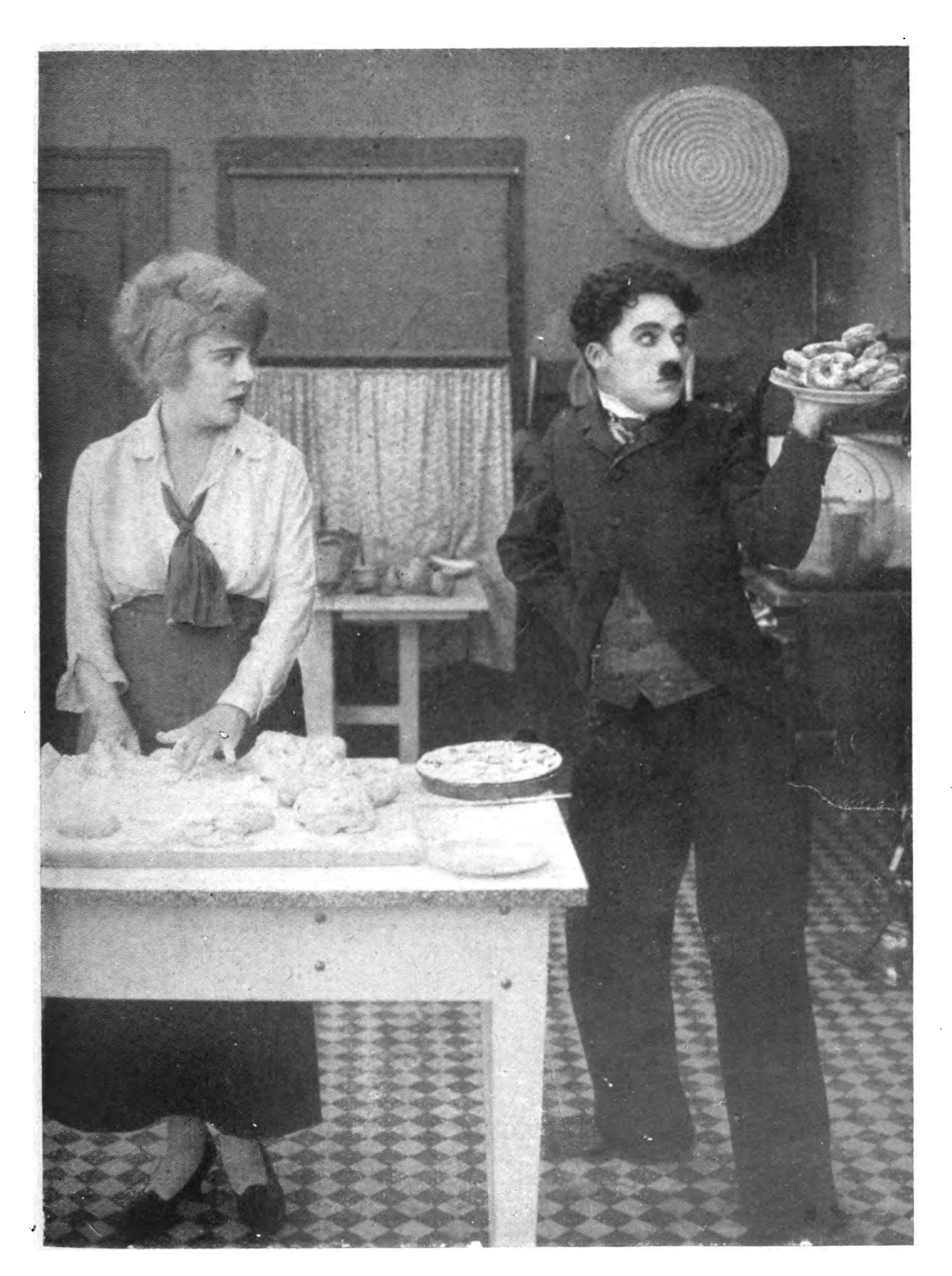
le sourire que le gros négociant envoie à la demoiselle facile, taper sur le dos du voisin au moment où il boit, renverser d'un geste noble le plateau du serveur qui passe, jongler avec des crèmes instables et des liquides diffus, dépenser sans payer et sans compter, et bondir comme une ballerine sur l'escalier d'apparat, n'est-ce pas le principal ? Charlie vit comme deux douzaines de viveurs. Il vit trop. Il fait peur. Il fait de la peine. Il s'offre aux policemen. Il s'offre, mais ne se donne pas. Et les rues sont vastes et sûres à qui trotte comme un zèbre.

CHARLOT BOXEUR (*Champion Charlie*).

Coquetterie !

« Je suis un sportsman qui ignore le sport ! »

Il est très difficile d'organiser la fête pour que le punching ball vous tape le nez chaque fois qu'il le faut, pour que les pieds du gymnaste entrent dans un thorax très choisi, pour que la jonglerie des bouteilles de bois assomme un nombre suffisant de crânes d'élite.



CHARLOT APPRENTI.



CHARLOT APPRENTI.

Charlie transpose au ton de l'humour la traditionnelle série des films sportifs chers aux Anglo-Saxons.

Le sien est plus juste que les autres.

CHARLOT DANS LE PARC (*Charlie in the Park.*)

Allez voir Chaplin dans cette vieille courte fantaisie. Il y est déjà parfaitement *lui*. Observez son visage quand le marchand de charcuterie s'assied à côté de lui. On y peut étudier la technique de ses nuances. Etudiez. Il a étudié beaucoup plus que vous.

CHARLOT APPRENTI (*Charlie's new job.*)

Lui, apprenti ?... Pas pour longtemps.

Le talent de Charlie Chaplin est soumis à une méthode rigoureuse, la sienne, qui est un chef-d'œuvre de précision, d'art et de goût. Mais cette

méthode — et alors on comprend qu'il y ait tant de sûreté dans cet élan de génie-bouffe — cette méthode est basée sur une autre méthode. Ce point de départ est la science — ou la tradition — des *humpsti-bumpsti ;* les Parisiens ont toujours fêté ces excentriques de music-hall, dont le couple antithétique et audacieusement harmonieux accomplit une série d'originalités avec une rigueur d'exécution aussi grave que celle des auteurs tragiques de notre XVIIe siècle. Leurs folies participent de l'observation et du paradoxe. Composition savoureuse qui violente l'attention, gifle la vérité et force le rire. Parfois, la scène n'a qu'un personnage, et sa verve, alors, se voit mieux. On n'a pas oublié Little Tich.

Il ne se passe guère de semaine où l'Alhambra ne nous convie à voir tel de ces numéros baroques et disciplinés. En 1914, tout le monde courait voir le voleur de bicyclettes dont je ne sais plus le nom et qui était un humouriste d'envergure. Récemment, Sam Barton reparaissait dans une monoscène identique et Grock se partage entre les music-halls de M. Volterra pour la joie unanime de Paris.

Charlie Chaplin est bien au-dessus de tout cela.

Au-dessus, parce qu'il ira plus loin que les autres et ne perpétuera pas tout le long de sa vie un thème unique de bouffonnerie. Quand on voit par quelles transformations passe le talent de Max Dearly en route pour quelque mise au point à venir, on voit ce qu'on peut attendre de Chaplin. S'il a le temps de faire tout ce qu'il peut, il est certain que cet admirable ironiste tiendra, dans l'histoire de l'interprétation, une place exceptionnelle. Et si cet Anglo-Américain d'origine espagnole était né à Paris, cela ferait moins gros cœur aux critiques, échotiers ou spectateurs hantés d'art national, de constater le talent inqualifiable de Charlie Chaplin.

CHARLOT VEUT SE MARIER

(*Charlie's elopement.*)

Charlie veut se marier. Il a tort. Mais ce film *voit* si bien les petits gentils bourgeois. Se marier n'est rien. Demander ce qu'on appelle la main d'une jeune fille, voilà le drame. Ouf, quelle tragédie!

Redingote ? Gant beurre frais ? Bottines vernies ? Hum ! Et le premier dîner chez les futurs beaux-parents, aïe, aïe, Himalaya, Gaurisankar, Fuji-Yama, je veux dire : point culminant de l'aventure. Par conséquent, le macaroni sera plus perfide que les serpentins de Laocoon, le vin éclatera dans les visages, le pâté sautera au plafond, le fils de famille mettra ses pieds sur la nappe et se mouchera dans ses cheveux frisés, et la maison, ô Samson, croulera sur cette tendresse trépidante qui n'aura pas de lendemain.

CHARLOT VAGABOND (*Charlie the tramp*).

Quand on a pour tout bagage un pavé noué dans un grand mouchoir, il serait déplorable de *ne pas rencontrer* une jolie fille en danger. Trois chenapans tourmentent la calme Edna qui se promène comme le petit Chaperon rouge. Pauvrette ! Les bougres lui arrachent deux ou trois dollars. Charlie les joint. Sa dextre manie le pavé avec élégance. Pan ! pan ! pan ! Et voilà servis les trois chenapans.

L'émotion fait asseoir Charlie sur le feu de bivouac de ces braves. Et de courir, la culotte en feu, à travers champs. Son sillage de fumée, tel un navire, indique sa trace à la vierge reconnaissante qui a recouvré ses dollars et a bien failli ne pas recouvrer sa vertu — dont elle ne se soucie plus.

L'idylle commence au bord d'un ruisseau. L'idylle continue chez le père qui a, comme par hasard, besoin d'un homme. Charlie sera vice-roi de la ferme.

Il arrose au compte-goutte les arbres fruitiers. Il collectionne dans ses poches les œufs du poulailler. Il trait la vache en lui secouant la queue comme le bras d'une pompe. Il active à coups de fourche la douce rêverie des manœuvres salariés. Il assomme gentiment les malandrins nocturnes.

Et puis il aime.

Flirt.

Naturellement, le cousin bien-aimé revient. Edna tombe dans les bras du cousin. Charlie souffre. Comme tous les infidèles, il n'admet pas l'infidélité. Il reprend son baluchon — et la grand'route où on ne devrait pas laisser circuler d'automobiles.

Good bye...

MAM'ZELLE CHARLOT (*Charlie the perfect lady*).

Charlie fait sa Sorel.

Les jolis garçons ont un petit plaisir à s'habiller en demoiselle quelquefois. Qui cela gêne-t-il ? Cela trouble çà et là. Et l'on s'amuse, sous couleur de clownerie, à des jeux bizarres. Les spectateurs d'outre-Atlantique, d'outre-Manche, d'outre-Madeleine aussi, ne détestent pas qu'une personne de trente-cinq ans s'habille en baby aux cuisses nues, et encore moins qu'une fillette se vête en garçon (collant très collé et veste archi-cintrée) et encore moins qu'un monsieur fait au tour s'enjuponne, se perruque, se chapeaute à la lady et nous inquiète un peu.

Et pendant ce temps, on fait semblant de rire aux larmes.

ÇHARLOT A LA BANQUE (*Charlie at the bank*).

La tragédie change de style. Et si de Prométhée, voleur du feu, Marcel L'Herbier a fait Monsieur Pré-

voyan, banquier, voici que l'Oreste aux tourments complexes est petit employé à tout faire dans une banque paradoxale. Charlie, le balai à la main, est désolant. Rien de plus drôle, n'est-ce pas ?

CHARLOT A LA PLAGE (*Charlie by the sea*).

Les baigneuses sadiquement chastes de Mack Sennett se résument en Charlie, le jeune homme à caleçon noir qui plonge, saute, nage, plane et s'étale et puis s'échoue sur l'écran fin du sable.

Jetez un petit chien dans l'eau. Il y apprend à la fois l'enfer et le paradis et, quand il s'en évade, il secoue comme rubans de marotte ses poils mouillés. C'est charmant. L'éphèbe en maillot n'est pas un petit chien. Il est encore plus charmant. Il jette à la ronde des gouttes d'eau marine et les fragments fluides de son cœur.

CHARLOT MARIN (*Shangaïed*).

La mer = photogénie.

Un bateau = photogénie.

Le pont du bateau = photogénie.

Les outils de la navigation = photogénie.

Un marin = photogénie.

Charlie marin = photogénie (celle de tout le monde et la sienne par-dessus le marché).

Charlot marin : UN FILM.

CHARLOT AU MUSIC-HALL (*Charlie at the show*).

Il y a deux Charlie dans la salle.

Le gandin de l'orchestre, qui change de voisine en ayant l'air de changer de place, distille son insolence minutieuse de viveur sur le crâne des musiciens, sur les épaules des dames, sur le spectacle aussi. Il finira son circuit dans l'avant-scène, parce que, dans une avant-scène, on est très bien placé pour épiler un chapeau de la loge voisine, pour voir tout, pour être vu, pour distribuer quelques projectiles, et surtout pour chatouiller les pieds de la danseuse orientale, pour troubler les trucs de l'illusionniste, pour — enfin ! — grimper sur le plateau où l'on multipliera les accidents.



CHARLOT A LA BANQUE.



CHARLOT A LA BANQUE.



CHARLOT A LA BANQUE.

L'autre Charlie gîte au poulailler et mêle sa balourde gaieté à la bonne joie crapuleuse de ces messieurs et dames. Par quel artifice — ou quel art — trouvons-nous cette galerie si lointaine, si haute, si vertigineuse ? Jamais on ne nous montre la salle en entier, et cependant nous *la voyons*.

Et la lance d'arrosage intervient à propos pour l'apothéose finale de cette double farce qui en vaut dix.

CHARLOT CAMBRIOLEUR (*Police*).

Qu'est-ce qui rend un cambrioleur sympathique? C'est qu'il soit pincé.

Qu'est-ce qui rend un cambrioleur grandiose ? C'est qu'il soit pincé par une dame.

Laissons Raffles et Arsène Lupin. Aimons l'aide-monte-en-l'air, la mazette qui fait un métier de fortune (!), oui, comme il serait poète, plombier ou colonel. L'apprentissage lui coûte cher. Son chef de file l'abandonne. Charlie casse tout. La patronne survient. Police, police ! Mais la dame est bonne. Elle

sauvera Charlie. Hélas, quelle idiote! Elle eût mieux fait de le livrer aux détectives. Car le voilà livré à l'amour. Il s'enfuit à regret. Il perd son cœur dans l'affaire. Heureusement qu'il en trouve un de rechange à tous les carrefours. Il n'importe! Il serait temps de trouver un remède à ces situations romanesques sans issue qui laissent le spectateur sur une regrettable impression d'hara-kiri.

CHARLOT JOUE CARMEN (*Carmen*).

Il sait trop que le public aimera ça. Il est moins lui. De temps en temps, il s'abandonne. Il élargit la parodie jusqu'à la tragédie. L'air *girl* d'Edna-Carmen et la lourdeur plaisante de Mac-Escamillo nous rassurent. Charlie a un duel vertigineux. Tous les oignons, tous les jambons, tous les alcarazas meurent de son épée de fer-blanc. Et puis il mourra lui aussi, puisque Don José doit mourir.

Il meurt en marge du film.

Il meurt, et c'est tout.

Deux secondes.

L'une de ces deux secondes est charmante. L'autre est magnifique.

Vous avez vu mourir Zacconi, Giovanni Grasso, Chaliapine ?

Vous avez vu mourir aussi Charlie Chaplin.

Je ne veux plus voir aucun ténor au dernier acte de *Carmen*.

CHARLOT CHEF DE RAYON

(*The Floorwalker.*)

Faire de l'œil à la poupée de cire sur laquelle on essaie les robes, envoyer de l'eau dans l'œil des patrons, saccager un étalage, lutiner la plus sérieuse personne attachée à l'établissement, sont jeux scolaires. Ce qui importe, c'est de ne pas perdre de vue l'escalier roulant dont la perpétuelle ascension de chenille rampe entre deux rampes. Tout le drame est là.

Apprendre à s'en servir d'abord. Il convient de descendre quand on croit monter, de monter quand

on doit descendre, de tomber vivement comme aux toboggans des Folies-Park, de grimper d'un jet soudain quand on ne s'y attend plus.

Dans une pièce bien faite, il y a des traîtres. Certes, il y a d'abord ce traître d'escalier. Il y a aussi les directeurs du magasin de nouveautés. Ils vont enlever la caisse (dans une valise). Charlie s'en mêle. La dactylo a sa part. La crise est terrible. Un ascenseur prompt comme la guillotine jongle avec les voleurs. La police, la valise. Charlie fait la couleuvre entre les jambes de ses ennemis, c'est-à-dire de tout le monde. Pressé par les revolvers braqués, les poings tendus, les portes hermétiques, il s'en remet à sa marraine la danse et mêle en une rythmique impondérable les arts séducteurs de Jacques Dalcroze, d'Anna Pavlova ou d'Isadora Duncan.

Après cela, il faut en finir. D'où l'apothéose de catastrophe. Tout vole et court, tout se trouble, tout se heurte, c'est la révolution, le siège, le pillage, l'infini de l'horreur. L'escalier mécanique monte toujours. Et Charlie sera loin dans les méandres du faubourg que l'escalier continuera son rythme de grand fleuve aux rives immuables.

CHARLOT CHEZ L'USURIER (*The Pawn Shop*).

L'important n'est pas de posséder, ou de toucher, ou de voir une créature aussi mystérieuse qu'un réveille-matin. L'important est de connaître ce qu'elle a dans le ventre. C'est prodigieux de faire tenir tant de bibelots dans cette espèce de casserole à musique. Des roues, des ressorts, des vis, des plaques, des clous, des dents, des clés, quoi encore ? toute une boutique s'y résume. Jouissons à cueillir, un par un, les mécanismes de la pendule. Les étaler sur le comptoir... Les peser sagement au creux de la paume... Les considérer de toute la puissance oculaire et cérébrale du grand ingénieur... Et puis, décidément, balayer le stock, le fourrer pêle-mêle dans le boîtier métallique, se débarrasser de l'objet comme d'un souvenir bête ou d'un amour manqué: Charlie pense déjà à autre chose.

Le petit vieillard soupçonneux redoute les initiatives du petit jeune homme candide.

Le comédien, vaincu par la destinée ou par la bassesse de son art décevant, fait enfin pleurer avec un monologue douloureux.

Il y a quelques douzaines de gifles, de coups de pied et de projectiles funestes dans l'arrière-boutique.

Mais il y a aussi le visage d'Edna et son sourire de printemps qui fait, d'un mauvais sujet triste, un mauvais sujet amoureux.

CHARLOT MUSICIEN (*The Vagabond*).

Darius Milhaud a fait une partition quasi brésilienne « pour accompagner n'importe quel film de Chaplin ». Eh bien, il ne faut pas s'en servir pour celui-là. *Charlot musicien* veut du Chopin. Il y chante un romantisme attendri, tellement « au point » que, malgré la jaquette et l'automobile, on croit voir une image d'il y a soixante et des ans. Charlie amant et violoniste. Tout le désespoir des tziganes ! Mélancolie violente du rôle de berceur. Quel coup d'archet !...

CHARLOT RENTRE TARD (*One A. M.*).

Le taxi de Charlie s'aligne au bord du trottoir. Pourquoi s'arrêter ? Un accident ?... Non. Une maison. Laquelle ? La mienne, dirait Charlie si Charlie n'était pas dans cette situation physique où l'on ne dit plus rien. Charlie attend. Un petit hoquet de rien du tout résume sa soirée sans la préciser. Le diable sait d'où il vient. Une soirée sérieuse où la colonelle était si laide et le notaire si ennuyeux qu'il a bien fallu vider le pot à whisky ? Boire. Un restaurant où les plats s'amoncellent pendant que les girls sur patins à roulettes tournent comme des folles avec des sourires indestructibles et des maillots transparents ? Boire. Boire. Un bar où les propos les plus honnêtes s'échangent sur un rythme assez dissonant, verre après verre ? Ah ! boire, boire, boire. Bref, Charlie a bu et le taxi stoppe devant chez lui.

L'air frais du soir dans les quartiers bourgeois

a quelque chose de tendre aux ivrognes. A quoi bon ? Cela ne dessaoule pas, tout de même. Cela ne vous ôte pas ce goût de regarder devant soi comme les bœufs et comme les mages. Cela n'ôte pas ces pintes multiples qui balancent dans votre estomac le gin, l'ale et le brandy. Alors ?

Le chauffeur tique. Sortons de cette cellule à roulettes. La poignée d'une portière de taxi se cache mieux que le furet dans le terrier. Et la monnaie dans la poche ! Sait-on seulement où est la poche ? Vide ou pleine, qu'importe, si l'on croit qu'il n'y en a pas ! Adieu, ma poche ! Adieu, chauffeur ! Comme on est mal compris ! Le petit homme est une épave distinguée, comme, à de certains soirs, Moréas ou Oscar Wilde et beaucoup d'autres, dit-on, qui se sentaient trop seuls et cherchaient à se sentir encore plus seuls, mais ailleurs...

Le chemin du trottoir à la porte est un infini de zigzags et de souvenirs pareils aux zigzags. Qui était ce grand imbécile accoudé au piano ? La mère de famille se tapait trop les cuisses. Mais qui les lui eût tapées, à sa place ? La petite blonde sournoise se pétrifiait en dignité, elle. Parbleu ! Je voudrais

bien la voir en chemise chez le cousin. Elle a un mari dont le cigare ne tire jamais ! Il n'y a pas de quoi rire. Ces gens sombres portent à la gaieté. C'est pourquoi Bobby nous a entraînés au sous-sol d'un palace. On y plaisantait avec des fillettes de trente ans, et très expertes, ces ingénues. Dommage d'avoir si soif ! Pas moyen de penser à l'amour ! Aussi a-t-on pensé à changer de crémerie. C'est la nuit qui est bonne pour visiter les quartiers qu'on ne connaît pas. Le *Star-bar* sentait la pipe. Le *Carlton* beuglait comme un jazz-band du tonnerre des tonnerres. A *Piccadilly* un excentrique imitait les oiseaux de basse-cour et les dames du monde, et il y avait une petite provinciale pleine de champagne qui riait, riait, riait — le tapis était tout mouillé sous sa chaise. Ah ! champagne, champagne ! Le *De Luxe Bar* se vantait de ses nègres, de ses danseuses hawaïennes, et ne se vantait pas d'un major à qui le porto chaud inspirait des attitudes inconvenantes... Et puis ? Et puis ? Est-ce que je sais ? Çi ou ça ou autre chose, il n'en reste rien, voici la porte mais pas la clé. Drame. Angoisse. Il faisait doux sous le ciel des bars. Où est la clé ?

Charlie entre par la fenêtre. Gravement, il pose le pied dans le bocal aux poissons rouges. La clé, la clé ? On la trouve sans y penser, j'en appelle aux hommes de cœur qui sont rentrés quelquefois à cinq heures du matin. A quoi sert cette clé ? A ouvrir la porte. Qui veut l'ouvrir, cette porte ? Celui qui est dehors. Qui est dehors ? Personne. Il faut y mettre quelqu'un. Charlie piétine de nouveau le bocal et la margelle de la fenêtre et le voilà sur le trottoir. Si le taxi était encore là, Charlie chercherait un bar. Ce n'est pas de cela qu'il s'agit. L'important est d'ouvrir la porte. C'est fait. Un homme du monde sait redevenir un homme du monde. Charlie entre chez lui comme un ministre plénipotentiaire dans sa résidence.

Les dieux interviennent. Les dieux sont des mufles. Ils n'ont jamais pensé qu'à asticoter le monde. Ah ! il suffit qu'un honnête garçon de vingt-six ans, saturé d'alcool, de bruit, de nuit, veuille reposer sa peau et son frac pour que croulent sur lui les voûtes grotesques de la fatalité.

Ainsi les tapis foutent le camp sur un plancher trop ciré. Si nous voulions donner un bal, à aucun

prix le domestique ne voudrait cirer aussi bien ! Les peaux de bêtes s'animent stupidement au passage des pieds innocents. La carafe — paradisiaque oasis ! — est de l'autre côté de la table. Et si l'on tourne, la table tourne aussi. Poursuivre une table ? Aïe ! Edgar Poe, tu me tortures. La table est imprenable. Ces rosses de dieux nous envoient le vertigo. Me laisseront-ils monter maintenant ? Ouais ! Ne cherchez plus à nous épater avec l'ascension du mont Blanc. L'alpinisme de M. Charlie bat tous les records. Et en voilà un escalier ! Le tapis est fou, la rampe neurasthénique, et je pense que ce qu'on appelle le centre de gravité a dû être inventé par un sadique de première classe qui doit rire. Rions.

Mais *il faut* monter. On monte une fois et le balancier de la pendule vous balaie splendidement. On monte deux fois et l'ours empaillé vous montre une toute autre direction. On monte dix fois et on est toujours victime des mauvaises puissances, pauvre Charlot, ô *poor Charlie*...

Et quand, par un oubli du hasard, on atteint sa chambre à coucher, le lit a le delirium tremens ou la plus clownesque épilepsie. Il rue comme cet âne

du cirque. Il saute comme une grenouille spontanée. Il tourne comme le pont-levis de ces châteaux positivement historiques. Il éclate et s'émiette enfin dans une superbe apothéose. Bonsoir. Fini de rire.

CHARLOT PATINE (*The Rink*).

Charlie valse la mélancolie amoureuse avec des patins à roulettes comme d'autres le font avec l'*Invitation* de Weber. Il a des regards, des lassitudes d'épaules et surtout une façon de « jeter » ses jambes de tous les côtés qui est d'un humour bien touchant. Ainsi des drôleries excessives comme ce farce *Charlot patine* sont traversées çà et là de surprenantes minutes d'émotion.

CHARLOT POMPIER (*The Fireman*).

A toute vapeur.

Mais — une vapeur pour paravent de laque *via* Shakespeare.

CHARLOT FAIT DU CINÉ (*Behind the screen*).

Comprenez qu'il montre comment on ne doit pas faire, c'est-à-dire ce que tout le monde fait. Il ne stylise guère ici. Il photographie. Mais peut-il déformer ce qui est déjà une horrible déformation ? Toutes les horreurs du studio grouillent autour de lui. Perversité des machinistes, trahison des accessoires, dangers de l'amour, comédie de la comédie, — et le nombre nécessaire de tartes à la crème pour polluer l'archevêque du drame historique, S. M. le chef accessoiriste, et le *herr director* de la régie.

CHARLOT ET LE COMTE (*The Count*).

La barbe du géant, un fer à repasser, la dignité mondaine, la pudeur scandaleuse de Chaplin — mais je ne suis pas chargé de dresser un catalogue de tous les thèmes aigus de ce drame hallucinant.

CHARLOT FAIT UNE CURE (*The Cure*).

C'est un ballet. Où est Nijinsky ? Voici Charlie. Voici la jeune fille blonde. Voici la grande barbe noire.

Le grand avantage d'un palace de ville d'eaux, c'est qu'on peut y réunir un tambour de porte, une vasque et un monsieur au pied chargé de pansements. Pour peu que l'horlogerie du ballet soit au point, le pied bandé sera coincé par le tambour qui ne lâche sa proie que pour vous précipiter dans la vasque. Et cela continue. C'est parfait. On se demande pourquoi il y a une fin. Mais avez-vous jamais compris pourquoi votre montre finit par s'arrêter ?

CHARLOT VOYAGE (*The Immigrant*).

Train de plaisir — en eau douce. Avec un rien d'eau-forte.

CHARLOT NE S'EN FAIT PAS (*Easy Street*).

Charlie est tiré de son somme en plein vent par les voix célestes de la *Hope Mission* — prêche, harmonium, cantiques — et, tout engourdi, pour se réchauffer ou pour se distraire ou pour rien du tout, il entre à la mission. La grosse dame lui prête son livre d'hymnes. L'autre voisine lui passe un bébé. Le pasteur, maigre, blanc, redingoté de toute son âme, parle, parle, parle. Et tout le monde gueule à la gloire de Dieu. Le ciel et tous les anges visitent Charlie le vagabond. Hosannah! C'est reposant. C'est ennuyeux. Mais — mais la fille du pasteur se retourne. Elle tenait l'harmonium et ce n'était qu'un dos offert au service divin. Maintenant, c'est Edna, avec des yeux comme ça, des cheveux comme ça, une bouche comme ça... Charlie a trouvé son chemin de Damas. Le pasteur s'acharne à le convertir. Parle toujours, ma vieille! On n'a même pas besoin de faire effort pour ne pas l'écouter. Edna sou-

rit. Ravissement total, théologique, humain, provisoire, éternel en un mot... Charlie part à la croisade de la vie. Il rend au pasteur le tronc plein de pence qu'il avait machinalement adopté. Il se jette dans la mêlée. Je veux dire qu'il ouvre la porte et s'en va.

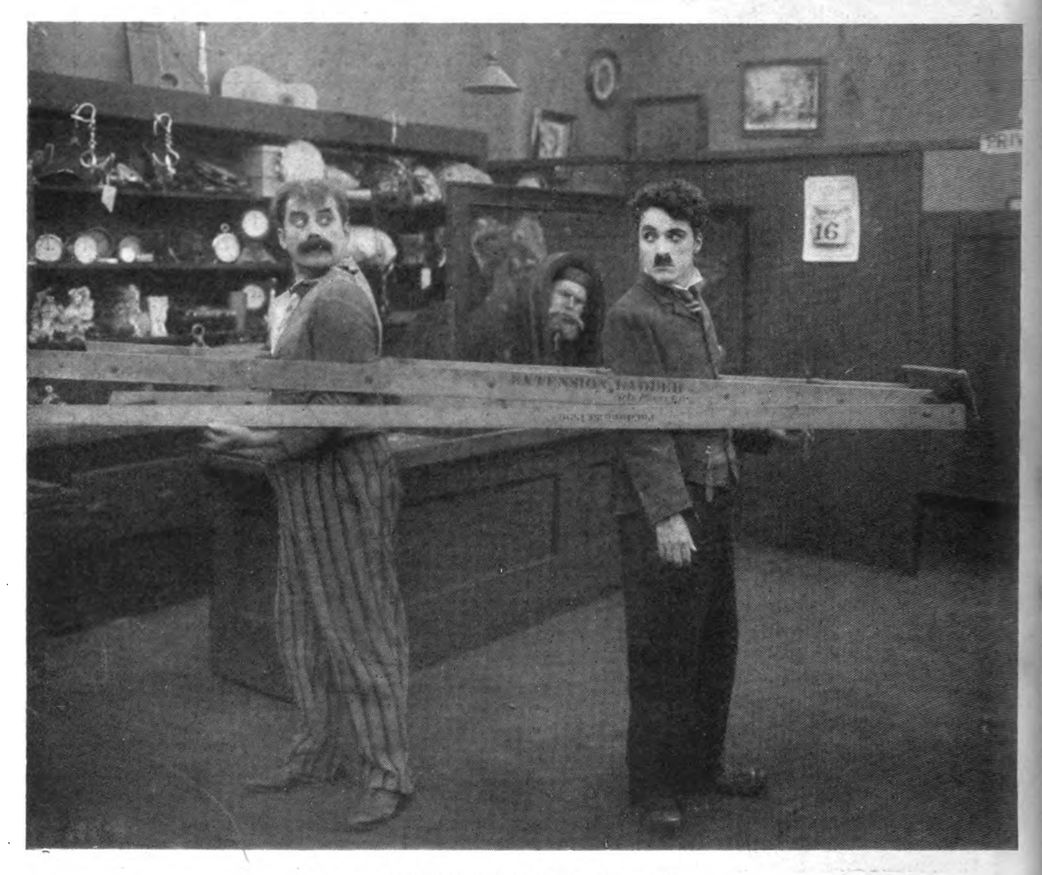
Le doigt du Seigneur le conduit à un poste de police où l'on manque d'hommes. Après quelques minutes d'hésitation — que comprendront tous les hommes de cœur — il se fait adopter et le voilà paré du saint uniforme des policemen. Le doigt du Seigneur, qui n'en rate pas une, le met en faction dans la rue des Bons-Enfants, coupe-gorge historique du faubourg sur quoi règne le grand Nénesse, terreur de l'arrondissement. La ruse du petit Charlie vaincra la brute géante, grâce à un réverbère d'une souplesse inquiétante. Les projectiles volent d'une fenêtre à l'autre, la farandole des assassins gambille dans la rue tragico-hystérique, les agents de la force publique n'en mènent pas large. Et Charlie triomphe.

Epilogue : la rue pouilleuse deviendra une rue bourgeoise ; le cabaret infâme cède la place à la



CHARLOT CHEZ L'USURIER.

Un artiste digne de ce nom a qualifié ce film: “ Le plus joli ballet du siècle ”.



CHARLOT CHEZ L'USURIER.

En maître humoriste, Charlie prend une échelle ou n'importe quel objet d'art du même genre (balai, assiette, montre, chapeau, savate) et en fait tout un monde qui ne finit pas — comme font les poètes qui connaissent leur métier.

New Mission ; le grand Nénesse, en haut-de-forme et veston à ramages, mène au prêche sa benoîte épouse ; les réverbères n'ont plus le vertigo et Charlie, correct, militaire, mondain, offre son bras — et il sait déjà lequel — à la dodue Edna qui fut, est, sera son ange gardien.

CHARLOT S'ÉVADE (*The Adventurer*).

Est-ce le plus fou ? Est-ce le plus sage ? C'est peut-être le plus drôle. Mais je vais passer pour un phénomène si je *sais* quel est le plus drôle des films de Charlie Chaplin.

Charlot s'évade ! Il était donc en prison ? Dans le comique pyjama des détenus, il court sur une plage. Policemen. Rochers à deux issues. Plongeons. Fuite. Poursuite. Il sauve une jeune fille. Le voilà hébergé. On l'habille en homme du monde. Il y a un jaloux — et la photo de l'évadé dans les journaux. Un bal. Musique. Rafraîchissements. La police. L'escalier. Les portes à guillotine. Le balcon d'où l'on peut verser de l'eau sur les invités.

Flirt. Charlot laisse tomber un sorbet dans son pantalon béant. La course reprend. Cela ne finit pas. Cela ne finira jamais.

Je renonce. Pardonnez-moi. J'ai voulu *raconter* le plus drôle de Charlot. Je ne le ferai plus.

UNE VIE DE CHIEN (*A dog's life*).

Il y a toujours un policeman dans le voisinage d'un terrain vague.

Et Charlie est à l'intérieur.

Pauvre comme un Dieu, indolent comme la reine de Saba, le vagabond a sa philosophie. Quelle vie intérieure !

Le sentiment totalement sentimental n'est qu'une miette de ce festin cérébral. Au moins peut-on l'extérioriser à loisir. Il faut aimer. Qui ? Une femme, un perroquet, un smoking, un pale ale ? Non. Un chien.

Le chien de Charlie est innocent et fatal autant que Marion Delorme ou Francesca Bertini. Il trouble le policeman, attroupe les moutards, affole les dames

sérieuses et aboutit au pâtissier ambulant. Puisqu'il vole les gâteaux, Charlie mangera. Manger n'est pas voler. Négligemment accoté à l'étal du marchand, le vagabond grappille. L'assiette est bientôt vide. Le marchand est fou. La police veille. Une tempête se déchaîne. Qui paiera les pots cassés ? Ni vous, ni moi, ni Charlie. Les pots sont cassés, voilà tout ce que nous demandions.

Changement de programme.

A nous le caf'-conc'. Charlie et son chien débarquent dans un dancing qu'on peut aussi bien appeler du nom de café, de music-hall, de taverne et de beaucoup d'autres noms.

Des couples ardemment disparates guinchent vertement. La boisson envahit les âmes. L'orchestre est en folie! Heureux Charlie, pauvre chien. L'humanité traque ce duo innocent. Et sur la scène étroite le solo tendre — et grinçant peut-être — de la petite chanteuse mélancolique (encore un chien battu) pleure à en pleurer. Pleurons donc. Le violon qui sert de cœur à Charlie gémit en lui sa romance titubante. Et, selon l'usage, l'homme seul aimera d'amour la vedette du café-concert.

Ce roman restitue tous les romans du monde.

Peu importe désormais que la queue du chien batte la grosse caisse, que le tôlier soit un vilain, que le trombone ait sa crise d'épilepsie, que les vastes dames se plaisent à fox-trotter aux bras de mâles minuscules et que Charlie en vienne à jouer à Guignol avec un pochard assommé à coups de bouteille.

Il n'y a pas d'idylle sérieuse sans un enlèvement. Edna et Charlie et le chien s'en vont. Une vie nouvelle commence. Pire ? Voire. Allons-y.

Ce conte est un film. Ce film peut avoir comme titre *la Pitié*.

Ce conte, ce film, cette *pieta*, c'est la première œuvre complète du cinéma. Elle est classique. Elle EST.

CHARLIE SOLDAT (*Shoulder Arms*).

Les personnes qui prennent la littérature au sérieux — et même ne prennent au sérieux que cela — n'admettent que *le Feu* d'Henri Barbusse ou autres plus petits feux de ses contrefacteurs et autres

J'accuse. Je me permettrai de préférer *Shoulder Arms* de Chaplin, qui ne met le feu à rien, qui n'accuse personne et qui est bien plus sévère.

Les souffrances du pioupiou américain qui fait des classes et rêve de la tranchée glorieuse, sont scrutées sans romantisme et sans prédication. L'ironie a plus de force que l'apostolat. Et l'humour est une sorte de merveille qui comprend l'ironie et beaucoup d'autres choses avec. Ce petit tableau cinématographique est une des plus justes « duretés » qu'ait inspirées la guerre à un monsieur qui aime la paix. L'atmosphère bouffe, les détails plaisants et farces, un scénario fait comme un sketch, ne rendent que plus cruelle la satire de cette fantaisie qui ne déclame jamais — pas même contre la déclamation.

La docilité du « deuxième classe » appelle la foudre du sous-officier. D'où le sadisme courtelinesque des parades inutiles. Puis, repos : Charlie se jette sur son lit et dort comme un enfant. Le rêve l'emmène sur le front français. Débuts barbelés. Premier obus, premières averses, première ambition d'héroïsme. La lettre qui n'arrive pas est un épisode

exquis dans le goût de *Charlot musicien* et de *Une Vie de chien*. Charlie est émouvant. La nuit, dans la cagna pleine d'eau, est une audace de mise en scène. Le burlesque y prend un style inouï. C'est là que les personnes dépourvues de vraie sensibilité s'ennuieront, car elles trouveront que « ça ne fait pas tellement rire ». Le dîner, la cigarette, le casque qui tombe, l'attaque, la mission où Charlie se camoufle en tronc d'arbre, ont une grande force. La gaieté prend des proportions clownesques avec la délicieuse aventure où Charlie capture Guillaume II, le kronprinz, Hindenburg, et les ramène dans les lignes américaines.

Ce film justifie tout ce qu'on peut attendre du cinéma.

Nous sommes vraiment là dans le fastueux domaine de l'illimité, n'est-ce pas ? Chaplin est d'ailleurs, par son génie personnel, au-dessus de l'art du cinéma. Nous n'aurions pas osé en espérer autant.

J'étonnerai beaucoup Gémier en lui disant que Charlie Chaplin est un acteur shakespearien.

UNE IDYLLE AUX CHAMPS (*Sunny-side*).

C'est dimanche au village. Le Seigneur Dieu permet que les cuisinières se promènent; que les bourgeois se harnachent de redingotes officielles; que le pasteur fasse tout pour qu'on prenne au sérieux cette journée inutile; que les garçons de ferme s'évadent, une heure, du lavage de vaisselle, du cirage de bottes, du raclage de dalles, de la réception des coups de pied au derrière.

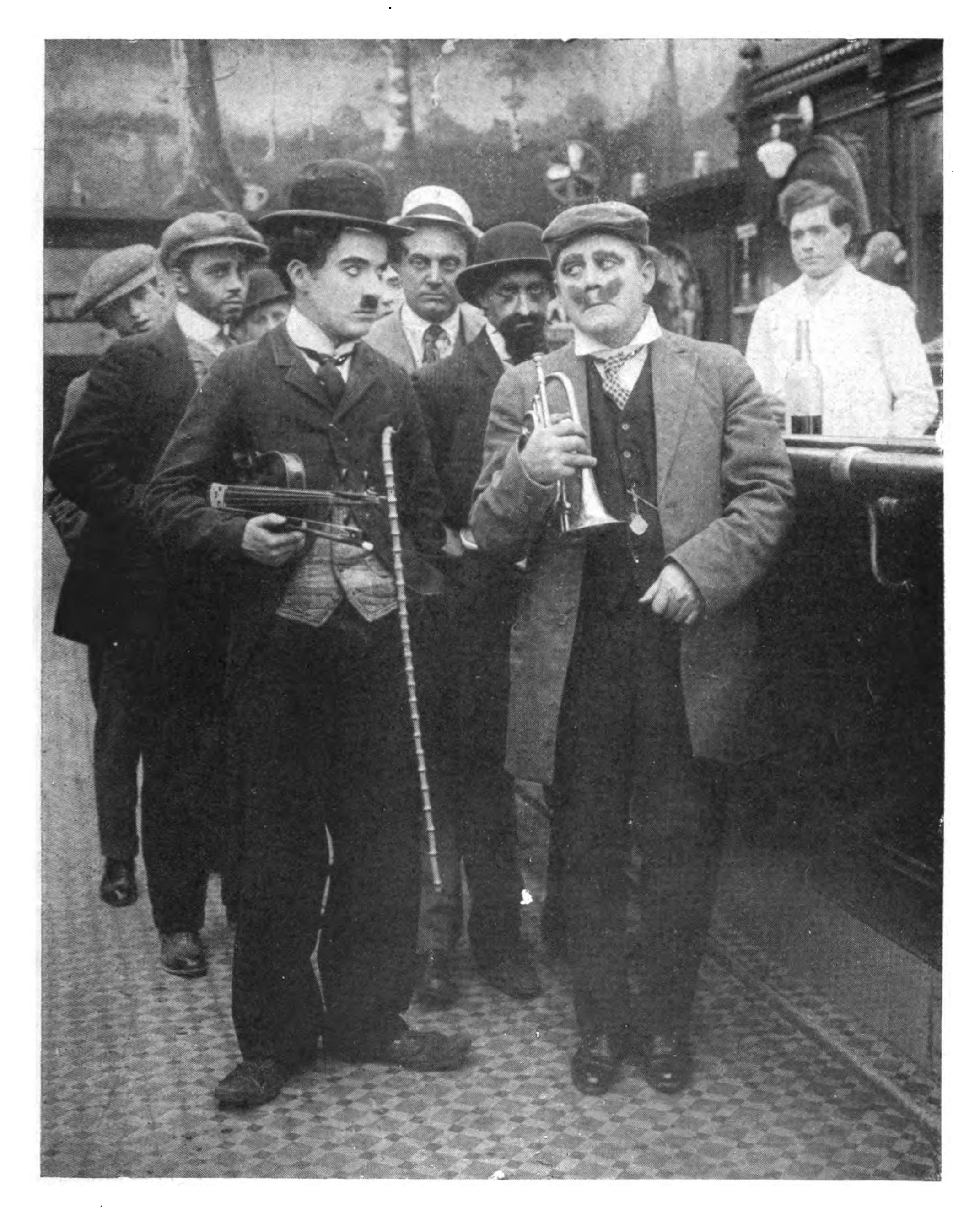
Les nymphes sont dans les champs...

Il suffit de s'étendre au pied d'un arbre et de s'endormir. Alors, elles vous réveillent. Elles sont quasi nues avec un voile de soie qui va et vient et de minces guirlandes de roses artificielles qui fouettent leur nudité rythmique. Quel est ce collège de jeunes filles ? Quelle est cette culture physique ? D'où viennent ces danseuses ? Point du pays d'Isadora Duncan, de Loïe Fuller ou des Ballets russes. Ce sont des nymphes, de vraies nymphes en chair et

en os, en chair de nymphes et en os de nymphes, bien entendu. Croyez-vous qu'elles dansent ? Pas de malentendu, je vous en prie. Elles sont là et c'est tout ce qu'on peut dire. D'ailleurs, il est aisé de comprendre que des nymphes sont des nymphes, et puis ça se voit bien.

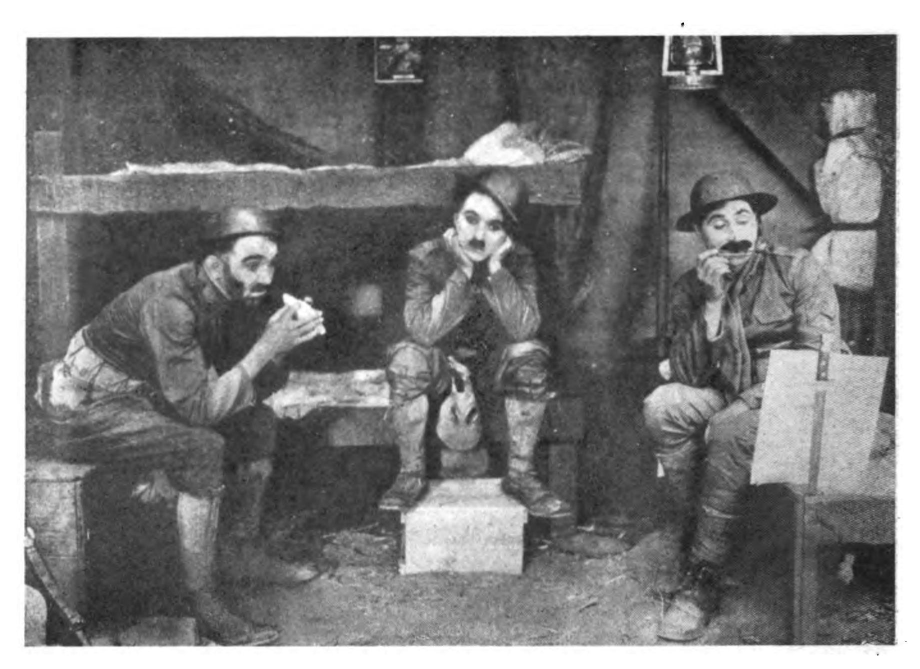
Quant à Charlie... Mais vous connaissez « l'après-midi d'un faune ».

Il faudra pourtant rentrer au village. Il faudra consentir à supposer que ce rêve était un rêve. Il faudra que la nuit vienne sur le hameau trop humain ; il faudra, il faudra, eh ! parbleu, il faudra que l'amour achève tout et que le petit homme malheureux épouse sa bien-aimée, achète une ferme minuscule entourée de champs incommensurables où, pour semer le bon grain, il fait aux crêtes des sillons des trous avec le doigt.



CHARLOT MUSICIEN.

Les tempêtes, serves ou maîtresses des grands virtuoses, couvent dans ces regards étonnants.
Cela finira par une tragédie ou par une course folle,
et sûrement par des coups très dignement orchestrés.



CHARLOT SOLDAT.

Est-ce l'interlude de « la jeune Troyenne pleurant sur sa patrie absente »? Est-ce le fifre de « Cyrano de Bergerac »? Presque. Pis. Mieux. C'est la guerre.



CHARLOT SOLDAT.

C'est fini de rire. Il faut quitter les suaves rêveries d'une tranchée de gala. Changeons de quartier! Ah, quand reviendra-t-on? « Mourons brillamment! » pense peut-être Charlie. A moins qu'il ne murmure : « Hélas, quels mots d'argot vont encore me prêter les traducteurs français qui veulent faire rire le monde! »

VI

Comment Chaplin travaille-t-il ? Mille et une légendes courent que nous ne parviendrons pas à détruire. L'un lui prête une mentalité de pitre de bas étage. L'autre assure que c'est un roi dans son royaume et qu'il résume toutes les insolences de la race Cabot. Par ailleurs, on le montre semant des millions à tour de bras, cravachant ses femmes et son personnel, impérieux et absurde, niais ou sensationnel, ou jouant le philosophe de l'art muet comme d'aucuns le font en Europe. Le père Didon restait des heures à genoux au milieu d'un grand parc, d'Annunzio regarde la mer tout un jour, et Charlie Chaplin travaille, tout bonnement.

Le premier qui nous conta son labeur fut Max Linder qui passe pour avoir servi de modèle ani-

mateur à Chaplin — et vraiment Linder nous a fait rire — et qui est maintenant *élève* en Amérique. Je cite ces pages qu'il donna au *Film* en 1919, après son premier séjour en Californie :

« Il est aisé, à la vue d'un film de Charlie Chaplin, de comprendre la somme de travail qu'il représente. Néanmoins, si prévenu qu'on puisse être, on ne saurait se faire une idée de l'effort continu et si intelligent de Charlie Chaplin.

« Chaplin a bien voulu m'affirmer que c'était la vue de mes films qui l'avait incité à faire du cinéma. Il m'appelle son professeur, mais j'ai été bien heureux, quant à moi, de prendre des leçons à son école. On a raconté des folies sur Chaplin. Tout d'abord il est d'origine anglaise et non espagnole ou française comme on l'a dit. C'est moi qui lui ai appris qu'on l'appelait Charlot en France, et son frère Sydney, Julot. Cela les a énormément amusés et tout le jour ils s'appelaient eux-mêmes ainsi avec de grands éclats de rire. Charlot a été artiste dès son jeune âge. Il était musicien et compositeur remarquable.

« Chaplin a construit son propre théâtre à Los An-

geles où il exécute lui-même ses films avec le concours de son frère et d'une douzaine de collaborateurs rien que pour la mise en scène. Charlot tourne avec une minutie extraordinaire. Bien entendu, son théâtre est muni de tous les perfectionnements les plus modernes, de toutes les commodités, de tous les appareils. Mais le principal n'est pas dans les machines. Il est dans la méthode. Chaplin, en véritable humoriste, a étudié le rire et arrive à le provoquer avec une précision rare. Rien n'est laissé chez lui à l'improvisation. Il répète toutes ses scènes jusqu'à ce qu'il en soit content. Il tourne chaque répétition et les passe toutes en projection plusieurs fois, pour y découvrir le défaut ou l'imperfection qui nuit aux effets recherchés. Il recommence jusqu'à ce qu'il soit content et il est, lui-même, plus difficile que le spectateur le plus âpre à la critique.

« Jamais je n'ai autant compris, en voyant travailler Charlot, le peu d'importance que doit avoir la pellicule et le nombre de fois que l'on tourne. En France, nous comptons le nombre de mètres tournés comme s'il avait un rapport quelconque avec le métrage sorti. En réalité, il a un rapport simplement

avec la qualité du film et le soin apporté pour le réaliser. Pour donner une précision sur la quantité de film dépensé, je citerai le chiffre suivant. Chaplin met deux mois pour faire un film de six cents mètres et utilise pour ce film plus de douze mille mètres de pellicule négative ; c'est-à-dire que chaque scène est tournée vingt fois. Cela représente, avec les essais, les réglages, les reprises, une cinquantaine de répétitions.

« On a sans doute remarqué que Charlot ne parlait jamais et que ses films ne comportaient presque pas de titres. Je n'ai pas à développer ses qualités d'acteur. Il suffit de voir un Charlot pour les admirer et les aimer. Ce que l'on sait moins, c'est combien sa mise en scène qu'il dirige lui-même est heureusement inspirée ; producteur réfléchi et souverainement doué, il sait construire et mener à bien son film pour mettre en relief ses qualités et les souligner par toute l'action extérieure. On a déjà remarqué combien il est observateur ; il ne suffit pas d'être acteur pour exprimer des sentiments variés ; il faut encore que la mise en scène sache amener, utiliser les dons de l'interprète. Or, Charlie Chaplin sait à

merveille s'utiliser et utiliser ses partenaires pour concourir à la note voulue.

« L'expression voulue arrive au moment précis où elle prend sa valeur. Du début à la fin, les spectateurs de toute race, de toute mentalité, suivent le développement de sa pensée jusque dans ses plus spirituelles finesses. Dans *Charlot rentre tard*, n'a-t-il pas tenu cette gageure de faire rire les foules sur l'écran pendant une demi-heure ? Il faut bien pour cela qu'on le suive sans effort sur le thème qu'il a choisi. Sans vouloir diminuer ses collaborateurs qui sont précieux, on peut dire véritablement que c'est à lui-même, acteur et directeur, que revient le principal mérite de son succès. Ses films ont été supérieurs du jour où il les a lui-même dirigés.

« Chaplin travaille avec un acharnement sans égal. Cet homme, qui n'a pas trente-cinq ans, a déjà les tempes argentées.

« Il est, malgré ses millions et ses succès, resté très simple, très cordial, et très bon camarade. Il entretient avec les autres vedettes du cinéma les meilleures relations et est particulièrement lié avec Douglas Fairbanks, un autre bien charmant garçon.

et Mary Pickford qui est aussi d'une très agréable compagnie. Chaplin est très gai, je dirais presque très enfant. L'esprit toujours en éveil et, comme on dit vulgairement, le cœur sur la main, il est excessivement charitable et toujours prêt à fournir son concours à toutes les œuvres qui font appel à lui.

« Il ne laisse pénétrer presque personne sur son théâtre quand il tourne. Très jaloux de son œuvre, il est exaspéré et chagriné à la fois de voir qu'au lieu de chercher à créer, les autres comiques, américains pour la plupart, ne cherchent qu'à le copier bassement et emploient des ruses d'apaches pour surprendre le secret de son travail. Il a bien voulu m'admettre à le voir travailler. Je puis affirmer qu'il n'a pas de secrets. Il a une méthode inouïe et ce don que l'imitation ne donnera jamais. Il n'a pas de truc, pas d'inventions particulières, mais il est très intelligent, très méthodique, très consciencieux. On comprend qu'il tienne à garder sa tranquillité lorsqu'il tourne et à éviter ses imitateurs fatigants. Il a été très mécontent d'apprendre qu'à Paris des plagiaires se servaient de son nom et son intention était de les poursuivre. Je lui ai conseillé

de ne pas leur faire cet honneur. Il a du reste l'intention de venir en France lorsqu'il le pourra. Il aime, en effet, beaucoup notre pays et a prêté son concours le plus désintéressé à toutes les propagandes pro-alliées, puis aux propagandes patriotiques en Amérique. En dernier lieu, il a fait une grande tournée pour l'emprunt de la Liberté et a obtenu des résultats impressionnants. Cela n'a rien d'étonnant, vu sa popularité aux Etats-Unis. Pour l'instant, sa tournée de propagande terminée, il s'est remis à tourner. Nous pouvons attendre avec confiance ses nouveaux films, qui suivront dignement l'inoubliable série des douze « Mutual » que j'ai vus en Amérique et dont les premiers sont déjà sortis en France.

« J'ai vu que certains écrivains parlaient un peu dédaigneusement de Charlot. Comme si le fait de faire rire ses semblables par des moyens décents et une étude psychologique réelle méritait le mépris. Quant à ceux qui ne le trouvent pas drôle, je ne sais s'ils l'ont vu, mais, à coup sûr, ils ne constituent parmi les spectateurs qu'une infime minorité. Ceux qui ne l'aiment pas le connaissent mal ou le confondent

avec de vagues imitateurs. Se doute-t-on du mal qu'il faut se donner pour faire rire ses semblables et n'est-on particulièrement injuste envers nous en nous couvrant d'opprobre parce que nous essayons de distraire un moment l'immense public qui fréquente les cinémas? Le rire n'est-il pas une des meilleures choses que l'homme puisse rencontrer? N'est-il pas indispensable à notre santé morale, à notre équilibre?

« Très joli de dire que Chaplin ou d'autres ne font rire qu'avec des cabrioles. Il est impossible de faire rire avec des cabrioles. Il faut encore que ces cabrioles soient comiques, et si le rire peut exceptionnellement s'obtenir au théâtre ou au music-hall par un effet instinctif de la nature, si le don y peut suffire pour faire un grand acteur, il est matériellement impossible qu'il en soit ainsi au cinéma où la mise en valeur des dons naturels exige une préparation et un travail intelligent qu'on n'apprécie pas suffisamment. Ce que l'instinct peut découvrir, il faut le traduire dans ce langage spécial, en décomposant les effets, en évaluer mathématiquement la portée, en régler point par point l'exposition. Ceux

qui imitent Chaplin arrivent parfaitement à faire les mêmes cabrioles que lui. Pourquoi donc ne déchaînent-ils pas le même rire? Et que ceux qui parlent dédaigneusement de ces « cabrioles » en fassent quelques-unes devant un objectif. Ils verront si cela revient au même. On nous reproche encore à mots couverts de gagner des millions. Croit-on que ceux qui nous les offrent fassent une mauvaise affaire, et qui trompons-nous ? Nous gagnons cet argent en faisant rire si nous le pouvons. Un homme comme Chaplin fait rire la moitié de l'humanité plusieurs fois par an.

« Croyez-vous que cela ne vaille pas quelques millions ?

« Du reste, le public a déjà répondu amplement aux critiques que l'on peut faire à ce sujet. C'est lui notre juge souverain, et je crois bien que c'est lui seul qui a eu qualité pour former les renommées cinématographiques. Celle de Charlot est suffisamment établie pour qu'elle n'ait pas besoin d'être justifiée. Elle mérite seulement d'être étudiée, commentée. N'est-ce pas la démonstration la plus éclatante de l'utilité qu'il y a dans le travail cinémato-

graphique à joindre aux dons les plus extraordinaires l'ordre, la méthode et le travail?

« Charlie Chaplin, metteur en scène et acteur, est à mon avis un modèle parfait pour tous ceux qui, voulant faire du cinéma, s'acharneront à l'étudier et à bien le comprendre. Imiter est une preuve de bassesse et d'impuissance. Chaplin a un costume spécial; il s'est fait un physique célèbre, une démarche, un genre. Tout cela, on peut le lui prendre. Ce n'est qu'un vol sans conséquence. Retrouver les raisons de son succès, en extraire des formules et des indications multiples, c'est apprendre son métier à la meilleure école. On m'excusera de parler de lui avec cette chaleur. Avant de le connaître, je n'étais que son plus grand admirateur. Je suis aujourd'hui son ami. »

***

On complétera ces pages par ceci que publiait *Ciné pour tous* quelques mois après. L'article est de Miss Elsie Codd, secrétaire de Charlie Chaplin et, en quelque sorte, distributrice de la vérité sur ce grand petit homme. En contact perpétuel avec le mime, elle sait qui il est et a noté mieux que qui-

conque les détails justes de son grand labeur d'artisan.

« *Cher Charlie, pourquoi ne nous donnez-vous pas davantage de films ?*

« Car c'est un fait qu'une grande partie des lettres que Charlie Chaplin ouvre à son courrier du matin renferme cette question. Ces deux dernières années, c'est à raison de deux par an qu'il a produit ses comédies, et ceux qui l'admirent semblent croire qu'il y aurait là quelque chose à faire.

« Quand Charlie Chaplin débuta dans son étonnante carrière, ses films comiques étaient produits avec une rapidité, une régularité véritablement mathématiques. Mais, au fur et à mesure qu'il devint son maître, et s'institua son propre auteur et directeur en même temps que son principal interprète, il changea tout cela. Il sait, comme tout un chacun, qu'il n'y a rien au monde de plus difficile que l'art de faire des films vraiment comiques, et les six cents mètres d'une comédie de Charlie Chaplin sont le fruit de plusieurs mois de travail acharné et des patientes et consciencieuses recherches auxquelles se

livre le sens artistique inné de ce génie comique si difficile pour lui-même.

« Fait assez curieux, le travail le plus acharné de Chaplin n'est pas celui qu'il fournit lors de la prise de vues. Comme on l'a déjà dit, il « écrit » tous ses scénarios, toutes ses idées de scènes comiques, mais il ne faut entendre ce mot qu'au sens figuré, car jamais il ne travaille en s'aidant de son manuscrit. Le génie a ses lois spéciales, et Chaplin est généralement regardé comme un directeur d'une espèce tout à fait particulière, dont la méthode est avant tout de se défier de toutes les méthodes en usage.

« L'inspiration initiale qui constitue le nœud d'un nouveau film comique peut fort bien jaillir d'un incident bouffon qui se sera produit en sa présence et autour duquel il échafaudera petit à petit tout un scénario. *The Floorwalker* (*Charlot chef de rayon*), par exemple, fut inspiré par le spectacle d'un énorme gentleman exécutant une chute involontaire dans un escalier roulant, au Métropolitain de New-York. D'autre part, comme c'est le cas pour le film qu'il tourne à présent, — et, en fait, pour plusieurs de ses derniers films, — quelque thème particulier peut

s'imposer à l'imagination de Chaplin et constituer la base de son prochain remède au « cafard » de ses contemporains.

« Et si quelqu'un estime que faire un film comique n'est qu'une vaste distraction, j'aimerais le voir observer Chaplin, jour par jour, au moment où le scénario est dans sa période d'incubation mentale.

« L'arrivée de la grande idée est invariablement précédée d'une longue succession de jours de mauvaise humeur et de nuits tourmentées. Ses amis avisés se tiennent à une distance respectueuse, bien que, pour jouir d'un plus profond isolement, il soit fréquent de voir Chaplin prendre les apparences d'un paisible pêcheur, partir pour l'île Catalina et y rester quelques jours.

« Ayant pris une décision en ce qui concerne le sujet du film, il revient à son studio, assemble ses amis et leur fait part de son intention, les invitant à lui communiquer leurs idées, dont quelques-unes lui serviront de ce qu'on pourrait nommer punching-ball intellectuel, et dont la plupart sont immédiatement rejetées.

« Assuré que l'idée du film a rencontré l'approba-

tion de ses intimes; après une élaboration de quinze à soixante jours, sa grande occupation est maintenant de la réaliser.

« C'est alors que le « technical department » commence à trimer. Les ordres affluent, émanant de la direction, et, tous les jours qui suivent, charpentiers et machinistes travaillent avec fièvre à la construction d'un palace, d'une auberge, d'un village, d'une rue pauvre ou chic, suivant le cas. Chaplin peut avoir consacré des mois à réfléchir à son idée de film, mais quand sa résolution est prise, il ne saurait être question d'un retard. C'est ainsi que, dernièrement, les exigences du moment portaient sur l'érection d'un décor très compliqué figurant une rue, et, immanquablement, Chaplin arrivait chaque matin sur les lieux, questionnant fébrilement l'un et l'autre pour savoir pourquoi tout n'était pas encore terminé. Son attitude, dans de telles occasions, est lamentable, presque désolée, et s'exprime en doléances de ce genre : « Ainsi je suis tout prêt à commencer et me voilà arrêté par une stupidité comme celle-ci... »

« Maintenant, accompagnons Charlie sur les

lieux et observons-le pendant une journée de travail.

« A neuf heures tapant, chaque chose et chacun est prêt pour la bagarre. Les membres de la troupe habituelle sont tous maquillés et vêtus comme les circonstances le demandent, et chacun a à se présenter à l'inspection personnelle de Chaplin qui se réserve le droit de faire telles additions ou telles suppressions qu'il jugera utiles.

« Il y a des cas où une certaine figuration est nécessaire, auquel cas le directeur de la distribution aura à prendre ses dispositions un ou deux jours à l'avance. Parfois à neuf heures, parfois aussi un peu plus tard, Chaplin surgit de son auto, se précipite dans ses bureaux, pour réapparaître peu après dans tout le lustre de l'accoutrement qui l'a fait roi à l'écran. Alors, il rassemble ses collaborateurs, les met au courant de tout ce qu'on va avoir à faire et décrit dans tout son détail la scène que l'on va tourner.

« Une fois sur les lieux, la transformation est complète, toute la préoccupation qu'il pouvait avoir auparavant s'évanouit ; il est, pour chacun de ceux

qui l'environnent, semblable à un joyeux gamin prenant plaisir à un étonnant jeu d'illusion.

« Et cette disposition d'esprit se gagne. Personne ne saurait posséder un ensemble de camarades-collaborateurs plus loyaux ou mieux disposés. Je me rappelle une vieille dame — une simple « extra » — me faisant part du plaisir qu'elle et ses compagnons trouvaient à travailler en compagnie de M. Chaplin. « Il est si patient et si indulgent, et avant tout *si différent* des autres... » Je puis bien croire cela, car, plus d'une chaude journée californienne, j'ai pu observer Charlie Chaplin au travail et me suis émerveillée devant son constant entrain qui semblait vraiment faire oublier à chacun combien la chaleur était accablante et la fatigue qui les envahissait.

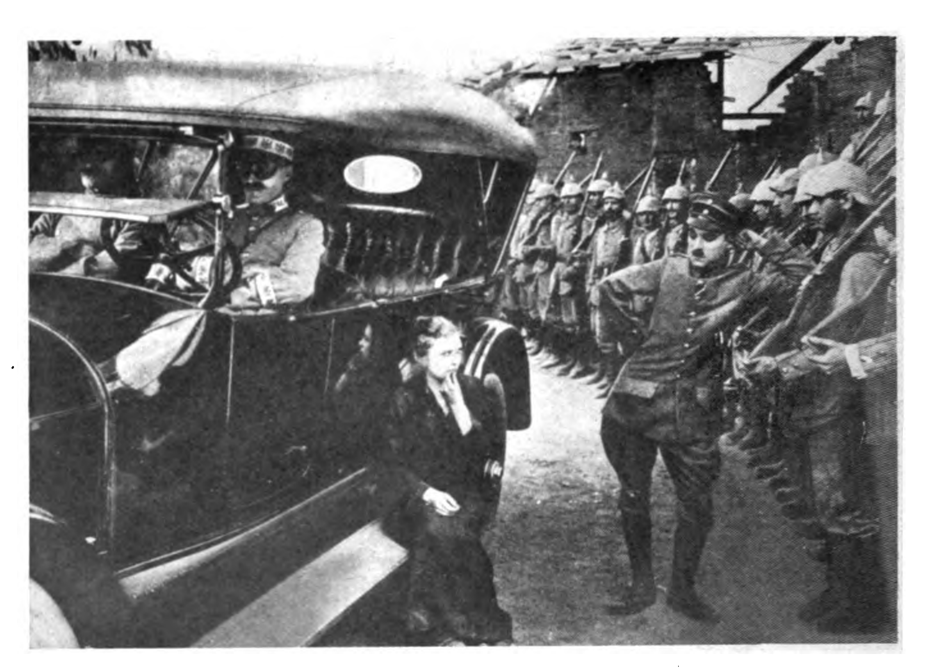
« Ayant défini dans son détail complet le sujet en cours d'exécution, Chaplin fait répéter les artistes un à un, ayant auparavant essayé la chose lui-même. Sans craindre d'exagérer, je crois pouvoir dire qu'il a joué chaque personnage de chacune de ses comédies. La femme bavarde papotant sans retenue ni indulgence, le policeman réglant la circulation, le gaillard qu'on s'attend toujours à voir sortir de



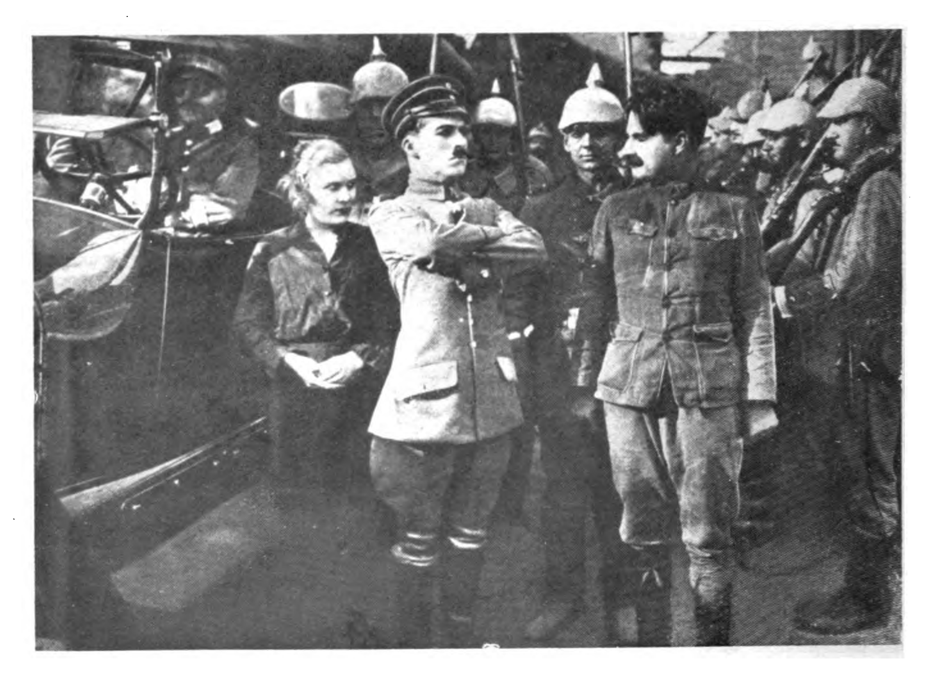
CHARLOT SOLDAT.
La guerre est vraiment une chose utile puisqu'elle comporte des infirmières et des blessés qui se rencontrent.
Le cinéma est réellement un objet précieux puisqu'il réunit Edna et Charlie.



CHARLOT SOLDAT.
Le d'Artagnan de Los Angeles!



CHARLOT SOLDAT.
Edna Purviance, prisonnière des Huns, se demande pourquoi Charlie est quasi Konprinz après avoir été — une heure avant — simple Sammy timide.



CHARLOT SOLDAT.
Charlie, travesti en oberleutnant, engueule Syd pour le sauver — et aussi pour s'offrir le luxe du pouvoir et de ses excès dans une situation somptueusement absurde.

l'ombre d'une porte, sur tous les rôles, enfin, il fournit d'abord à l'artiste ses indications légères mais sûres dans chacun de leurs détails. Ensuite l'interprète du rôle agit lui-même, tandis que Chaplin accompagne sa mimique d'un incessant commentaire d'encouragement, de critique ou d'aimable suggestion. « Encore un tout petit peu plus de vigueur dans ce mouvement du bras, Tom! Oui! c'est ça. Parfait! »

« Ensuite, à l'interprète du rôle antipathique: « Je n'ai pas besoin du jeu conventionnel du « traître » habituel de cinéma. Faites-vous seulement bien à l'idée que vous êtes un gaillard qui n'est pas foncièrement mauvais, mais qui n'a absolument aucun sens moral. Ne prenez pas un air farouche, et, par-dessus tout, ne *jouez* pas! »

« Ne *jouez* pas! Que de fois ai-je entendu Chaplin clore ses instructions par cette recommandation! Si surprenante qu'elle soit pour un acteur, elle constitue la moitié du succès de Chaplin, dans le métier de faire des films comiques. La sincérité détermine la conviction, et de là vient que des choses qu'on n'admettait pas, venant d'un autre, nous paraissent

toutes naturelles ayant été présentées dans un film de Charlie Chaplin.

« Les répétitions une fois achevées, Chaplin consacre toute son attention à l'appareil de prise de vues, place son œil au niveau du viseur et décide de quel angle la scène sera tournée. Alors les deux opérateurs se préparent : on tourne pour de bon, jusqu'au moment où l'ordre est donné de s'arrêter.

« Un film de Chaplin, quand il est représenté, est long de 600 à 800 mètres. Pour l'exécuter, 6 000 à 10 000 mètres de pellicule sont utilisés, avec la manière de faire qu'il a adoptée. C'est qu'il n'y a pas de directeur plus difficile et plus soigneux que Chaplin. Je l'ai vu tourner et tourner à nouveau une demi-douzaine de fois une seule scène afin d'être à même de l'amener au plus haut degré possible de perfection.

« Quelquefois une idée nouvelle lui vient subitement après que les appareils ont fini d'enregistrer la scène. « Et si nous le faisions glisser et s'enfuir pendant que le policeman s'explique avec l'autre gaillard ? » suggère-t-il à son entourage. « Ça devrait amener un éclat de rire... » De cette manière la scène est corri-

gée ou allongée, jusqu'à ce que tout ce qu'il est possible de tirer de ce nouveau jeu de scène apparaît à Chaplin. Il n'est pas rare qu'après un jour de cinq à six heures de travail, il ait « tourné » la valeur d'une comédie complète. En réalité, il a simplement fait enregistrer un certain nombre de variations sur un thème unique, qui, par la suite, pourront, dans le film définitif, n'occuper à l'écran que deux ou trois minutes.

« Le premier pas, dans la voie de ce procédé par élimination, est fait le matin qui suit le jour de prise de vues. Avant que commence le travail régulier de chaque jour, Chaplin passe à sa salle de projections où tout ce qui a été tourné la veille est projeté devant lui. Il prend alors note que l'expression de son visage était meilleure dans la bande n° 39 que dans celle qui porte le n° 37, mais que l'action, vers la fin du 37, était plus vivement menée que dans la partie correspondante du 39. Cela signifie que, dans le film définitif, la fin du 37 sera jointe au début du 39, et que peut-être même un détail du 38 sauvera ce dernier essai d'un rejet total.

« Chaplin procède lui-même au montage de ses films

et à la rédaction des quelques sous-titres nécessaires à une compréhension totale du sujet. Il est extrêmement économe de sous-titres, car il estime avec raison que le public paie pour voir un film et non lire de longues explications. Le titre définitif du film est généralement son plus grand souci, de telle sorte qu'il n'est jamais rare que le titre que vous voyez à l'écran soit le fruit d'une nuit sans sommeil ou d'une intense concentration cérébrale, peu avant que le film définitif soit expédié pour l'édition.

« C'est une habitude de Chaplin que faire projeter le film en public à l'un des cinémas de Los Angeles, sans aucun avertissement préalable. Cette méthode, qui s'appelle « essayer la drogue sur le chien », le met à même, non seulement de mesurer l'effet produit sur un public non prévenu, mais aussi de trouver de quelle manière il peut améliorer le tout avant de le livrer à l'éditeur. Quelquefois un jeu de scène manque l'effet désiré. Chaplin en prend mentalement note et, si possible, améliore la scène par l'adjonction d'un sous-titre qui aide à comprendre. Ces représentations d'essai sont intéressantes, non seulement parce qu'elles permettent une étonnante

exploration dans la psychologie du public de cinéma, mais aussi parce qu'elles montrent combien Chaplin comprend entièrement ce public.

« Je me rappelle le désappointement qu'il eut une fois au sujet d'une petite scène. « Je n'ai pas entendu « rire les gosses », disait-il, et nous savions tous que, dans son estimation tout au moins, cet épisode particulier n'avait pas réussi.

« Chaplin se rend compte que, pour une grande part, son succès mondial est basé sur l'affection de millions d'enfants et trouve dans leur joie irraisonnée l'ultime preuve de la réussite.

« Car, pour conclure par ses propres paroles, Charlie Chaplin affirme : « Ce n'est pas nous personnelle-« ment qui sommes grands : c'est notre grandeur « dans nos rapports avec les autres qui *compte.* »

***

... Vous m'en voudriez d'insister sur le souci technique d'un comédien-créateur. Nous en parlerons dans un nombre d'années qui reste encore à fixer. J'aimerais vous laisser sur cette impression d'étonnement. Un acteur a tout à faire ? Il ne s'agit que de vous amener à rire et vous n'y voyez point malice. Eh

bien! la cinégraphie est une tâche extrêmement complexe et l'expression du rire est un autre tour de force. Le résultat sera bien gentil peut-être, mais la tentative tient du paradoxe. Songez à ce qu'on cherche dans une petite farce de vingt minutes!... J'ai tâché de vous le dire. Chaplin lui-même le dit et plus simplement, sinon avec plus d'amour.

Qu'il parle donc...

***

« Partout où je rencontre des gens qui me demandent de leur expliquer le secret de « faire rire mon monde », dit Charlie, je me trouve toujours mal à mon aise, et cherche généralement à me dérober. Il n'y a pas plus de mystère dans mon comique sur l'écran qu'il n'y en a dans celui d'Harry Lauder pour faire rire son public. Il se trouve que tous les deux nous savons quelques vérités simples sur le caractère de l'homme et dont nous nous servons dans notre métier. Et, quand tout est dit et fait, au fond de tout succès il n'y a qu'une connaissance de la nature humaine, qu'on soit marchand, hôtelier, éditeur ou acteur.

« Le fait sur lequel je m'appuie plus que sur tout

autre, par exemple, est celui qui consiste à mettre le public en face de quelqu'un qui se trouve dans une situation ridicule et embarrassante.

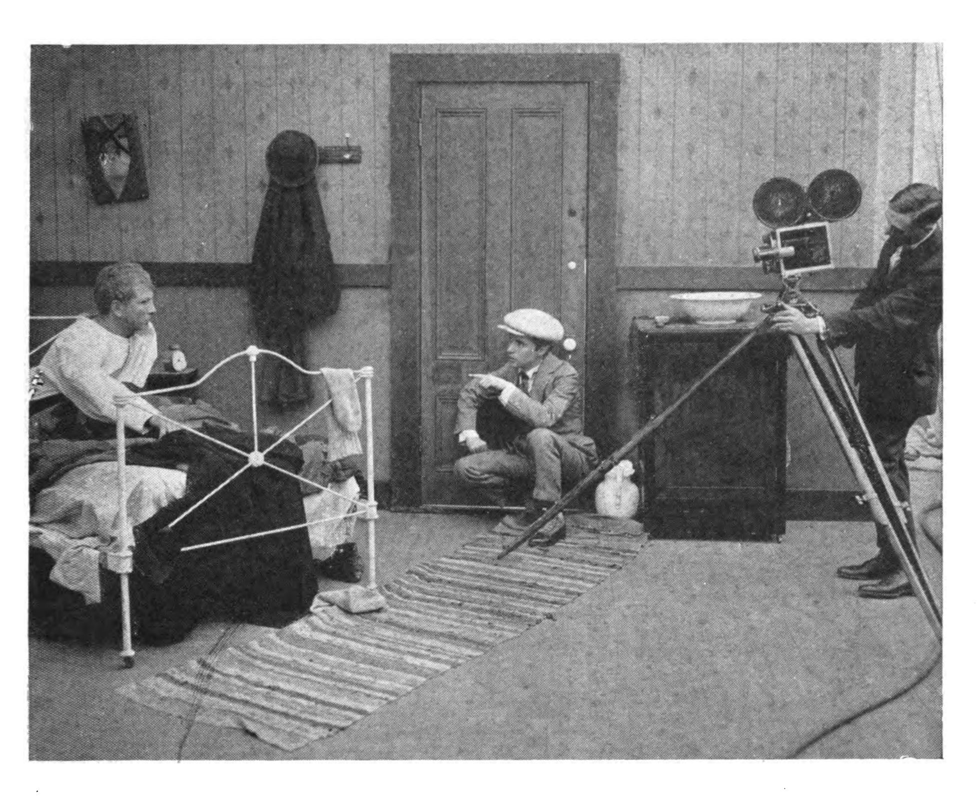
« Le seul fait d'un chapeau qui s'envole n'est pas risible. Ce qui l'est, c'est de voir son propriétaire courir après, ses cheveux au vent, et les basques de son habit flottant. Quand un homme se promène dans la rue, cela ne prête pas à rire. Placé dans une situation ridicule et embarrassante, l'être humain devient un motif de rire pour ses congénères. Toute situation comique est basée là-dessus. Les films comiques ont eu un succès immédiat parce que la plupart représentaient des agents de police tombant dans les trous d'égout, trébuchant dans des seaux de plâtriers, tombant d'un wagon et soumis à toutes sortes de tracas. Voilà des gens représentant la dignité du pouvoir, souvent très imbus de cette idée, qu'on ridiculise et dont on se moque, et la vue de leurs aventures touche deux fois plus l'envie de rire du public que s'il ne s'était agi que de simples citoyens subissant les mêmes avatars.

« Encore plus drôle est la personne ridiculisée qui, malgré cela, se refuse à admettre qu'il lui arrive

quelque chose d'extraordinaire et s'entête à garder sa dignité. Le meilleur exemple fourni par l'homme ivre qui, dénoncé par son langage et sa démarche, veut nous convaincre très dignement qu'il est à jeun. Il est beaucoup plus drôle que l'homme franchement joyeux qui montre carrément son ivresse et se moque qu'on s'en aperçoive. L'ivrognerie sur la scène est généralement légère avec une tentative de dignité, car les metteurs en scène ont appris que cette prétention est drôle.

« C'est pourquoi tous mes films reposent sur l'idée de m'occasionner des embarras pour me fournir l'occasion d'être désespérément sérieux dans ma tentative, de paraître un très normal petit gentleman. C'est pourquoi, en si fâcheuse posture que je me trouve, ma grande préoccupation est toujours de ramasser de suite ma canne, de redresser mon chapeau melon, et d'ajuster ma cravate, même si je viens de tomber sur le crâne. Je suis si sûr sur ce point que je ne cherche pas seulement à me mettre moi-même dans des situations embarrassantes, mais je tiens aussi à y placer les autres.

« Lorsque j'agis ainsi, je m'efforce toujours d'éco-



UNE IDYLLE AUX CHAMPS.

Charlie sermonne sévèrement Tom Wilson, le brutal patron de Charlie dans le film, bien docile maintenant et terrible ensuite quand Charlie, directeur, sera devenu un « poor Charlie » misérable, douloureux, battu.



UNE PAUSE PENDANT *THE KID.*

Pour que *The Kid* (*Le Gosse*) soit un chef-d'œuvre, Charlie n'a point commencé par penser que *Le gosse* sera un chef-d'œuvre. Il pense que *un Gosse* est un chef-d'œuvre. Et, s'il admire le petit Jackie Coogan, nous l'admirerons.

nomiser mes moyens. Je veux dire par là que lorsqu'un seul événement peut provoquer à lui seul deux éclats de rire séparés, il vaut bien mieux que deux faits séparés. Dans *The Adventurer* (*Charlot s'évade*) j'y réussis en me plaçant sur un balcon où je mange une glace avec une jeune fille. A l'étage au-dessous, je place une dame forte, respectable et bien habillée, à une table. Alors, en mangeant ma glace, je laisse tomber une cuillerée qui glisse à travers mon pantalon et, du balcon, vient tomber dans le cou de la dame. Le premier rire est engendré par mon propre embarras ; le second, et de beaucoup le plus grand, résulte de l'arrivée de la glace sur le cou de la dame qui hurle et se met à sauter. Un seul fait a servi, mais il a mis dans l'embarras deux personnes et a déclanché deux éclats de rire.

« Si simple que ceci semble, il y a deux éléments de la nature humaine qui sont visés par lui : l'un est le plaisir pris par le public à voir la richesse et le luxe en peine ; l'autre est la tendance du public à ressentir les mêmes émotions que l'acteur sur la scène ou l'écran. L'une des choses les plus vite apprises au théâtre est que le peuple en général est satisfait de

voir les gens riches avoir la plus mauvaise part. Ceci provient de ce que les neuf dixièmes des humains sont pauvres et intérieurement jalousent la richesse de l'autre dixième. Si, au contraire, j'avais fait tomber la glace dans le cou d'une pauvre femme de ménage, au lieu de rire c'eût été de la sympathie qui fût née pour la femme. De même, une femme de ménage n'ayant aucune dignité à perdre, ce fait n'eût pas été drôle. Laisser tomber de la glace dans le cou d'une riche, c'est, dans l'esprit du public, lui faire arriver juste ce qu'elle mérite. En disant que l'être humain ressent les mêmes émotions que celles dont il est témoin, je veux dire, en reprenant l'exemple de la glace, que lorsque la dame riche frissonne, le public frissonne avec elle. La chose qui embarrasse un acteur doit être familière au public, autrement celui-ci n'en saisira pas la portée. Sachant que la glace est froide, le public frissonne. Si l'on se sert de quelque chose que le public ne reconnaît pas de suite, celui-ci ne se rend pas bien compte. C'est là-dessus qu'était basé le lancement des tartes à la crème dans les films du début. Chacun sait combien ces tartes s'écrasent facilement et, par suite, pou-

vait apprécier les sensations de l'acteur qui en recevait une.

« Beaucoup de gens m'ont demandé où j'ai pris l'idée du genre que j'ai. Eh bien, tout ce que je puis dire, c'est que c'est la synthèse de beaucoup d'Anglais que j'ai vus à Londres pendant que j'y habitais. Quand la Keytsone Film - Company, pour laquelle j'ai tourné mes premiers films, m'a demandé de quitter *Une Nuit dans un music-hall anglais* de Karno — pantomime où je jouais — j'hésitais, principalement parce que je ne savais pas quel genre comique je pourrais prendre. Mais, au bout d'un certain temps, je réfléchis à tous les petits Anglais que j'avais vus avec de petites moustaches noires, des vêtements collants et leur canne de bambou, et je me décidai à les prendre comme modèle. L'idée de la canne est peut-être ma trouvaille la plus heureuse. Car la canne est ce qui m'a fait le plus rapidement connaître et, d'autre part, j'en ai développé l'usage jusqu'à lui donner un caractère comique à elle seule. Souvent je la trouve accrochée à la jambe de quelqu'un, ou l'attrapant par l'épaule et obtenant ainsi un rire du public sans presque

me rendre compte moi-même du geste. Je ne pense pas avoir complètement senti au début combien on peut dire, chez des millions d'individus, une canne étiquette un homme comme un « dandy »; aussi lorsque j'arrive en me dandinant sur une scène avec ma petite canne et mon air sérieux, je donne l'impression d'une tentative de dignité, ce qui est exactement mon but. Quand je fis mon premier film à la Compagnie Keystone j'avais vingt et un ans (j'en ai vingt-neuf maintenant); on peut se demander ce que je connaissais de l'homme de cet âge. Eh bien, il faut se rappeler que je jouais devant le public depuis l'âge de quatorze ans. Cela semble un peu bizarre que mon premier engagement d'importance fût avec William Gillette, un acteur américain, dans *Sherlock Holmes*, une pièce américaine.

« C'est vrai, pendant quatorze mois j'ai joué le rôle de Billy, le garçon de bureau, dans les représentations de *Sherlock Holmes* à Londres. A la fin de cet engagement, je jouai du vaudeville. Je chantai et dansai pendant quelques années, y renonçant pour m'engager à la troupe de pantomime de Karno. La pantomime est très appréciée en Angleterre et,

ayant moi-même un penchant pour cet art, j'étais très heureux de pouvoir m'y adonner...

« Sans ma mère, cependant, je me demande si j'aurais réussi dans la pantomime. C'est la mime la plus prodigieuse que j'ai vue. Elle restait à la fenêtre pendant des heures, regardant la rue et reproduisant avec ses mains, ses yeux et l'expression de sa physionomie, tout ce qui se passait en bas, et cela ne s'arrêtait jamais. Et c'est en la regardant et en l'observant que j'ai non seulement appris à traduire les émotions avec mes mains et ma figure, mais aussi à étudier l'homme. Elle avait quelque chose de prodigieux dans son observation. Ainsi elle avait vu Bill Smith descendre dans la rue le matin. Elle disait : « Voici Bill Smith. Il traîne les pieds et ses « bottines ne sont pas cirées. Il paraît en colère, je « parie qu'il s'est battu avec sa femme et est parti sans « déjeuner. La preuve, c'est qu'il rentre dans une « pâtisserie pour prendre un café et un petit pain. » Et invariablement, dans la journée, j'apprenais que Bill Smith s'était battu avec sa femme. Cette façon d'observer les gens était la chose la plus précieuse que ma mère pouvait m'apprendre, car c'est de la

sorte que j'ai connu ce qui paraît drôle aux gens. C'est pourquoi lorsque je regarde un de mes propres films, lorsqu'il est présenté au public, je garde un œil sur le film, l'autre et les deux oreilles sur le public. Je remarque ce qui fait rire le public et ce qui ne le fait pas rire. Si, par exemple, à plusieurs représentations, le public ne rit pas à un jeu de scène que j'ai voulu drôle, je m'efforce de suite de découvrir ce qui était faux dans son idée ou dans son exécution ou encore dans la photographie que l'on a prise. Très souvent je m'aperçois d'un léger rire pour un geste que je n'ai pas étudié ; de suite alors j'ouvre les oreilles et je cherche pourquoi cette chose particulière a porté à rire. En quelque sorte, lorsque je vais voir un de mes films, je suis un peu comme le marchand qui va observer ce que sa clientèle porte, achète ou fait.

« De même que j'observe le public dans un théâtre pour voir ce qui le fait rire, de même je l'observe pour trouver des idées de scènes comiques. Un jour, je passais devant une caserne de pompiers au moment où l'on donnait le signal du feu. Je vis les pompiers glisser le long du mât, enjambant la pompe

et se précipitant vers le feu. Aussitôt toute une série de possibilités comiques m'apparut. Je me vis couché, ignorant l'alarme. Ce point serait compris de tous, car chacun aime à dormir. Je me vis glissant le long du mât, faisant des blagues aux chevaux des pompiers, sauvant l'héroïne, tombant de la pompe à un tournant de rue, et beaucoup d'autres choses du même genre. Je les ai emmagasinées dans mon esprit, et plus tard, quand je fis *The Fireman* (*Charlot pompier*), je me suis servi de tout cela. Cependant si, ce jour-là, je n'avais pas observé la caserne, toutes ces possibilités ne me seraient pas venues ensuite.

« Une autre fois, je montais et descendais un escalier roulant dans un grand magasin et je me demandais comment je pourrais utiliser cela dans un film. Finalement, je l'ai pris comme base pour *The Floorwalker* (*Charlot chef de rayon*).

« En regardant un match de boxe, j'ai eu l'idée de *Champion Charlie* (*Charlot boxeur*) où moi, petit homme, j'ai mis knock-out un grand diable grâce à un fer à cheval caché dans mon gant. Dans un autre film, je me servis d'une agence de placement

comme sujet principal. Bref, j'ai toujours tiré parti de la vie de tous les jours, soit pour les personnages, soit pour les choses comiques. Un jour, par exemple, j'étais au restaurant et je remarquai soudain qu'un homme, à quelques mètres de moi, se mettait à sourire et à faire des saluts, en apparence à moi. M'imaginant qu'il cherchait à être amical, j'en fis autant, alors que j'avais mal interprété ses intentions. Une minute après il souriait de nouveau. Je le saluai, mais il se renfrogna encore. Je ne comprenais plus pourquoi tour à tour il souriait ou fronçait les sourcils. Il fallut que je me détournasse pour voir qu'il flirtait avec une jolie fille qui se trouvait derrière moi. Mon erreur me fit rire et pourtant elle était excusable; aussi, quand, quelques mois plus tard, l'occasion se présenta d'employer ce jeu de scène pour *The Cure* (*Charlot fait une cure*), je me servis de cet incident.

« Un autre point d'humanité que j'emploie souvent est la tendance du public à aimer les contrastes et les surprises dans ses distractions. C'est une affaire bien connue que le public aime la lutte entre le bien et le mal, le riche et le pauvre, le chançard et le

malchanceux, qu'il aime à rire et à pleurer, tout cela en quelques minutes. Pour le public, le contraste engendre l'intérêt et c'est pourquoi je m'en sers continuellement. Si je suis poursuivi par un agent, je rends toujours le policier lourd et maladroit, alors que moi, en me faufilant entre ses jambes, j'apparais léger et acrobate. Si je suis malmené, c'est toujours par un homme colossal, de façon que, par le contraste de ma petitesse, j'obtienne la sympathie du public et toujours j'essaie de faire contraster le sérieux de mes manières avec le ridicule de l'incident.

« C'est évidemment une chance que je sois petit et puisse ainsi faire ces contrastes sans peine. Tout le monde sait que le petit individu persécuté a toujours la sympathie de la foule. Sachant ce penchant pour le plus faible, je m'arrange pour accentuer ma faiblesse en joignant les épaules, en faisant une moue pitoyable et en prenant l'air apeuré. Tout cela, naturellement, est l'art de la pantomime; mais si j'étais un peu plus grand, j'aurais plus de mal à être sympathique. J'aurais alors été capable de me préserver moi-même. Mais tel que je suis,

le public, même lorsqu'il rit de mon apparence, éprouve de la sympathie pour moi.

« Malgré cela, il faut avoir soin que le contraste ressorte bien. A la fin de *A dog's life* (*Une Vie de chien*), par exemple, je suis fermier. C'est pourquoi j'ai pensé qu'il pouvait être drôle de me trouver dans un champ, prendre une graine dans ma poche et de la planter en faisant un trou avec mon doigt. Aussi je chargeai un de mes collaborateurs de choisir une ferme où la scène puisse se passer. Il en trouva une, mais je ne m'en suis pas servi pour la simple raison qu'elle était trop petite et ne serait pas parvenue à donner le contraste pour mon absurde façon de planter une seule graine à la fois. Cela pouvait être assez drôle par rapport à une petite ferme, mais appliqué à une grande de 25 hectares, le jeu de scène obtint un énorme rire par le seul contraste de ma méthode de planter et la grandeur de la ferme.

« Sur le même pied que le contraste, je mets la surprise. Je ne cherche pas complètement la surprise dans la composition générale de mon film, mais aussi je m'efforce de vaincre mes gestes personnels de fa-

çon à ce qu'eux-mêmes surviennent comme une surprise. J'essaye toujours de créer de l'inattendu d'une façon nouvelle; si j'ai la conviction que le public s'attend à ce que je longe la rue à pied, dans un film, subitement je saute dans une voiture. Si je veux attirer l'attention de quelqu'un, au lieu de lui frapper sur l'épaule avec ma main ou de l'appeler, je passe ma canne sous son bras et je l'attire gentiment à moi. Me représenter ce qu'attend le public et alors faire juste autrement est un pur plaisir pour moi. Dans un de mes films, *The Immigrant* (*Charlot voyage*), le lever du rideau me montre très penché en dehors du navire; on ne voit que mon dos et le mouvement convulsif de mes épaules fait paraître que j'ai le mal de mer. Si je l'avais eu, c'eût été une grosse faute que de le montrer dans le film. Ce que je faisais, en réalité, c'était de tromper délibérément le public, car, quand je me redresse je retire un poisson au bout de ma ligne et le public s'aperçoit qu'au lieu d'avoir le mal de mer j'ai simplement passé mon temps à pêcher. C'est une surprise parfaite qui amène un gros rire.

« Il y a également un autre danger: c'est de vouloir

être trop drôle. Il y a des pièces et des films où l'assistance rit tant et de si bon cœur qu'elle s'y épuise complètement. Faire mourir de rire une salle est une ambition de beaucoup d'acteurs, mais je préfère éparpiller le rire. Ce qui est beaucoup mieux qu'un jet continu d'amusement, c'est deux ou trois francs éclats de rire plutôt que l'explosion d'une salle pendant plusieurs minutes.

« On me demande souvent si toutes mes conceptions se réalisent et s'il est facile de faire un film drôle. Je souhaite parfois qu'on puisse suivre toute la marche d'un film depuis son idée jusqu'au moment de sortir les caractères, prendre les photos, les éditer et en tirer parti. Je suis souvent effrayé du total considérable de pellicule qu'il me faut faire pour obtenir une seule réalisation. J'ai bien tourné 60 000 pieds de films pour obtenir les 2 000 vus par le public. Il faudrait environ vingt heures pour projeter sur l'écran les 60 000 pieds de films. Et toute cette pellicule doit être impressionnée pour arriver à vingt minutes de projection.

« Quelquefois, quand je me rends compte de cela, bien qu'ayant travaillé péniblement une idée et

qu'elle n'a pas pris forme dans mon esprit et par suite n'est pas au point pour être filmée, de suite je la laisse et passe à une autre. Je considère qu'il ne faut pas perdre de temps à quelque chose qui se présente mal. Il faut concentrer toute son énergie à ce que l'on fait, mais si, par hasard, on s'y empêtre, après avoir fait de son mieux, il faut essayer autre chose pendant un certain temps et revenir ensuite à son idée originale si on a confiance en elle. C'est le moyen que j'ai toujours pris pour travailler.

« Dans mon travail, je n'ai confiance que dans ma propre appréciation. Quelquefois ceux qui se trouvaient autour de la scène se délectaient de certaines scènes pendant qu'on les prenait, et pourtant je les ai rejetées parce qu'elles ne me semblaient pas assez drôles. Ce n'est pas parce que je me crois beaucoup plus fin que ceux qui m'entourent : c'est simplement parce que je suis le seul à recueillir tout le blâme ou tout le bénéfice du film. Je ne peux pas mettre en garde au début du film et dire : « Public, je ne te « blâme pas de ne pas rire. Je n'ai pas trouvé cela « drôle moi-même. Mais ceux qui m'entouraient n'ont « pas été de cet avis et je me suis rangé à leur opinion. »

« Il y a un autre point qui me rend difficile pour croire les appréciations de ceux qui m'entourent. Mon photographe et ses assistants sont tellement habitués à mon jeu qu'ils n'en rient pas beaucoup. Si pourtant je viens à faire une faute, alors ils rient de moi et, ne me rendant peut-être pas compte de ma faute, je peux croire que la scène est drôle. Je ne suis arrivé à m'en apercevoir qu'après avoir demandé un jour à ceux qui riaient d'un bout de scène que je ne trouvais pas du tout drôle, pourquoi ils riaient. Ils me dirent que c'était parce que je m'étais trompé, et je vis alors comme j'aurais pu être induit en erreur. Aussi, maintenant, suis-je heureux qu'ils ne rient que rarement de mon jeu.

« L'une des choses dont je me méfie le plus est de ne pas exagérer ou d'appuyer trop un point particulier. Je pourrais plus facilement tuer le rire par l'exagération que par tout autre moyen. Si je faisais trop de ma démarche personnelle, si j'étais trop brutal en renversant quelqu'un, si j'arrivais à un excès quelconque, cela ne vaudrait rien pour le film.

« Se restreindre est une chose très importante, non

seulement pour un acteur, mais pour n'importe qui. Se restreindre le tempérament, les appétits, les mauvaises habitudes ou toutes autres choses est une nécessité. L'une des raisons qui me font peu aimer les premiers films que j'ai tournés, c'est qu'il était peu facile de s'y restreindre. Une ou deux tartes à la crème sont amusantes, peut-être, mais quand le rire ne dépend plus que des tartes à la crème, le film devient vite monotone. Je ne réussis peut-être pas toujours grâce à ma méthode, mais j'aime mille fois mieux obtenir le rire par un acte intelligent que par des brutalités ou des banalités. Il n'y a pas de mystère pour faire rire le public. Tout mon secret est d'avoir gardé les yeux ouverts et l'esprit en éveil sur tous les incidents capables d'être utilisés dans mes films. J'ai étudié l'homme parce que, sans le connaître, je n'aurais rien pu faire dans mon métier. Et comme je le disais au début de cet article, la connaissance de l'homme est à la base de tout succès. »

VII

Et voilà tout ce que je sais de Charlie Chaplin, dit Charlot.


BIBLIOTECA DE CATALUNYA
1001650441


Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura





